القاهرة

أدب • فكر • فن

AL-QĀHIRAH

العدد ٦٨ • ١٦ جمادى الآخر ١٤٠٧هـ • ١٥ فبراير ١٩٨٧م

تصدر فى منتصف كل شهر



على هامش القمة الإسلامية

- هيردر، ودوره فى الاستشراق
- الإستشراق فى الفلسفة
- العرب فى أوربا، لبرنارد لويس
- الإستشراق المجرى (حوار)

من الشعر:

هل يقتل الحزن الجواد — وفاء وجدى

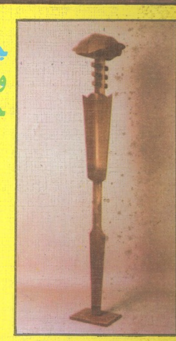
لبيك بغداد — سعد درويش

من القصص:

الغابة — كمال مرسى

الديناصور — سمير ندا

جائزة نوبل..
وقفة هادئة أمام
جائزتى الأدب والسلام

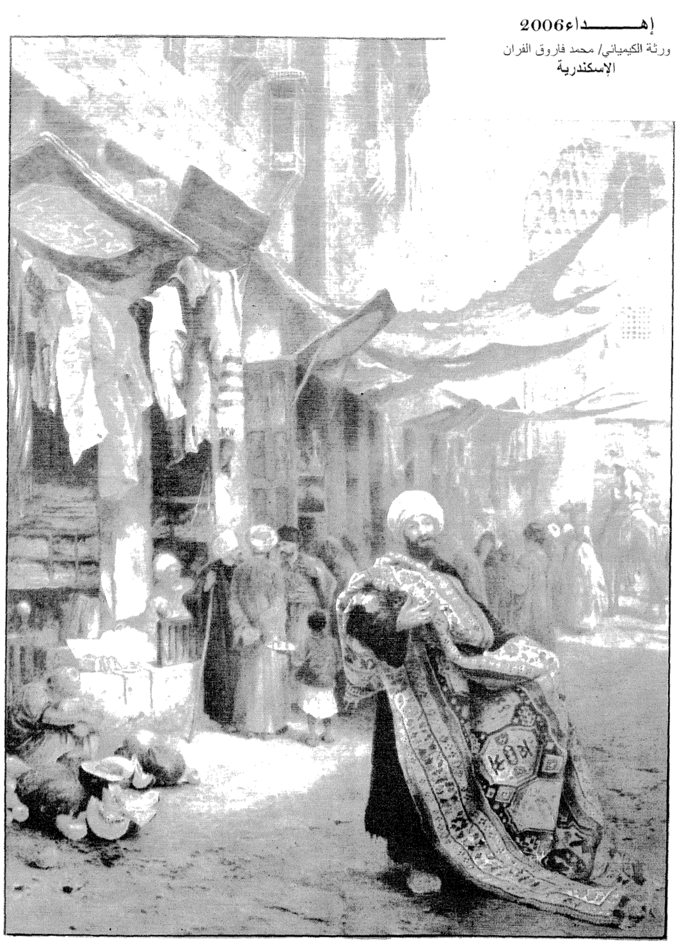


البينالى العربى الدولى الثانى:
(الجناح الاسبانى)



سينما: وصمة عار

مسرح: القاتل خارج السجن



سوق خان الخليلي ـ من أعمال الفنان المستشرق تشارلز روبرتسون



برقية ليست قديمة وصلت حديثاً عن وكالة أنباء غير أرضية ..

((إغتمّ عمر بن الخطاب ، وتضرّم سُخْطا ،
وَ لَطَم كفًّا بكفّ ، وحوقل ثلاثَ مراتٍ ،
واستغفر ربّه وأنابَ ، حينما عَلِمَ أنّ
ناحوم نقيب المتديّثين ، وشالوم أعتى السّفّاحين ،
وايليا أكذب الكذّابين ، وروث صعلوكة الصعاليك ،
وكوهين المرابى ، وشمعون بنى قريظة المنافق ،
وأوباش الفلاشا ، وزبّال بنى قينُقاع ،
يحكمون بيت المقدس .

وارتاعتْ ضلوعُ المسيح من ذكرى تَرضْرُضِها ،
وارتشح جلده اللّؤلؤىُّ أنداء ياقوتية ، راحت ترتعش
لحظة أن افتكر تاجَ الشوك ، وصلصلةَ قبلات
يهوذا مع السلاسل ، وفظاظةَ ملخس ، وغِلَّ حنانيا ،
وأفعوانية قيافا الأفّاك ، والرّعاعَ
تركَبُهم المطارقُ والمسامير.

بينما انتفضَ صلاحُ الدين مقذوفاً إلى أعلى كبركان ،
ثم انهدَّ كَطَوْد . ولمَّا لم يَجدْ بين ساقيْه جَوَاداً ،
غُشِى عليه من شدّة القهر.

وكان هناك من انكفأتْ كبرياؤه على هَوَان ،
وانفجرتْ جراحاً كالأخاديد ،
حتى تشهّاه الموت .. وقد نَسِى أنه مات .

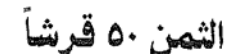
وذاتُه معلومة ، هذا القابضُ الغاضبُ ، القاصفُ العاصفُ ،
الذى بَصَقَ فى وجه مواطننا العربىّ ،
الذى كان يقوم بتبليغ النبأ)) ◆

إبراهيم حمادة



فى هذا العدد

لوحات العدد من رسوم الفنان حسن فؤاد



الأسعار فى البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ١٠ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

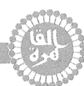
الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦/ ٧٧٥٦٤٩/ ٧٧٥٠٠٠

القاهرة



٤ • القاهرة • العدد ٦٨ • ١٦ جمادى الآخرى ١٤٠٧ هـ • ١٥ فبراير ١٩٨٧ م •

على هامش مؤتمر القمة الأسلامية (فى الأستشراق)



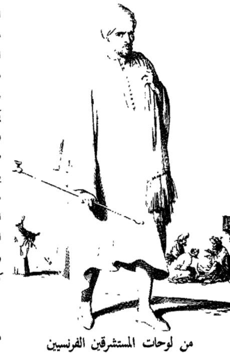
يوهان جوتفريد هيردر ودوره الرائد فى علمى الإستشراق والمصريات

د. أحمد كامل عبد الرحيم

ان تاريخ الإهتمام بالشرق على الأرض الألمانية يرجع أساساً إلى القرون الوسطى تجلّى فى شخصية الملك شارلمان « ٧٨٦ ـ ٨١٤ » الذى يُعتبر عصره نقطة تحول هامة فى الحياة الفكرية للشعب الألمانى ، فلقد اهتم شارلمان بخلق علاقات ودية مع الدولة العباسية فى المشرق العربى فى شكل صداقة وطيدة مع الخليفه هارون الرشيد « ٧٨٦ ـ ٨٠٩ » تبادلا من خلالها الوفود والهدايا.

ولقد تطور هذا الاهتمام بشكل مكثف مع الفتوحات العربية للأندلس التى وصلت إلى جنوب فرنسا المتاخم للأندلس ، ومع استيلاء العرب على جزيرة صقلية وطرد البيزنطيين منها وما حدث بعد ذلك فى القرن الحادى عشر من قيام غزو آخر للجزيرة على يد النورمنديين ، تلك القبائل الجرمانية المعروفة باسم غزاة الشمال أو الفايكنج وكيف أن هؤلاء أخذوا عن العرب فنون الادارة وكل سمات ومعالم الحضارة التى توطدت أركانها فى الجزيرة قبل مغادرة العرب لها .

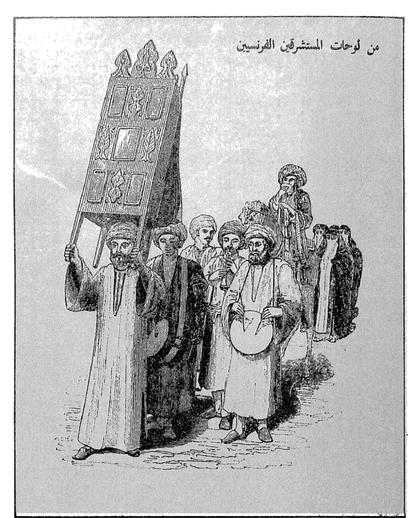
هذا ولقد كانت الحروب الصليبيةّ التى دامت ثلاثة قرون من أهم عوامل الربط الحضارى بين الشرق والغرب فعلى الرغم من طابعها المسلح وبعدها عن أبسط قواعد التسامح الدينى إلا أنها فتحت عيون المحاربين الصليبيين على كل مظاهر



من لوحات المستشرقين الفرنسيين

التقدم والحضارة فى المشرق العربى حتى أنهم أخذو معهم إلى بلادهم كل فكر حضارى شرقى عربى ، وما يدعو إلى الدهشة أنه كان هناك قادة ألمان ذهبوا إلى الشرق على رأس حملات صليبية دون إقتناع بمهمتهم المسلحة التى صدرت إليهم من البابا آنذاك . فما أن وصلوا إلى الشرق مهبط الأديان السماوية كلها ، حتى عقدوا هناك معاهدات سلام مع الملوك والقادة العرب ، ولقد تجلى هذا السلوك البعيد تماماً عن التعصب الدينى فى القيصر الألمانى فريدريش الثانى الذى وصفه المؤرخون بأنه كان عدوًا للبابا فلقد كان فريدريش الثانى نموذجاً يَشهد له تاريخ التفاعل الحضارى بين الشرق والغرب حيث جعل بلاطه القيصرى فى جزيره صقلية أكاديمية علمية تضم علماء عرب وأوروبيين يتبادلون خلالها المعارف فى مختلف العلوم ، فى هذه الأكاديمية العلمية عاش العالم العربى الإدريسى المعروف بكتابه فى وصف الكرة الأرضية ، كما كان فريدريش الثانى على علاقة ودية مع السلطان الأيوبى الكامل فى مصر حيث كانا يتبادلان الرسائل بين الحين والآخر.

ان محاور الربط هذه . بين الشرق والغرب كانت دافعا لتطوير عملية الإهتمام بالشرق إلى دراسة منظمة أخذت طابعا علمياً يُطلق عليه اسم « علم



الاستشراق » وهو ما يوصف بشكل عام على أنه علم يتعمق العلماء الأجانب من خلاله فى دراسة كل مظاهر الحضارة العربية من تاريخ ودين وعلوم وآداب وعادات وتقاليد .

أما عن الاستشراق والمستشرقين فهناك سؤال يطرح نفسه وهو هل لا بد لعالم الإستشراق أن يزور الشرق ... أم أن الاديان باعتبار ان الشرق مهبطها ووليد حضارتها ، هى من أهم دعائم خلق الخلفيه العلمية المتينه وبعث قوة الجذب الروحية لدى المستشرق ؟

فى القرن الثامن عشر الميلادى ومع بداية حركة التنوير الألمانية إهتم لأول مرة علماء ألمان بأبحاث الشرق عامة وبأبحاث الشرق العربى الإسلامى بنوع الخصوص ، فلقد ظهرت آنذاك مجموعة من المفكرين والأدباء الألمان أنارت الطريق وحددت معالمه للجيل الصاعد من المستشرقين الألمان . وكان الإهتمام بدراسة الأديان هو بداية الشرارة للانطلاق إلى آفاق بعيدة فى مجال الإستشراق . وان كنا هنا نريد أن نبرز الأديان كمنهل للمهتمين بالشرق فإننا لا يجدر بنا أن نغفل المنهل الأول وهى



من لوحات المستشرقين الفرنسيين

كتب الرحلات التى من باكورتها وأهمها كتاب آدم أوليا ريوس(١٦٠٣ ـ ١٦٧١) بعنوان « وصف الرحلة الشرقية » . لقد ذهب أولياريوس إلى الشرق وعلى وجه التحديد إلى بلاد فارس عام ١٦٣٣ ورافقه فى رحلته التى استمرت خمس سنوات صديقه الأديب باول فليمنج (١٦٠٩ ـ ١٦٤٠) الذى أضفى على وصف الرحلة أناشيد وأشعار وطنيه ولا ننسى هنا أيضا تأثير إنتاج أولياريوس الأدبى على الأدب الألمانى حين ترجم جوليستان السعدى (عام ١٦٥٤) وصنف معجم اللغات العربية والتركية والفارسية كما لا ننسى أيضا تأثر الكثير به أمثال هاجيدورن وجيلرت وليسينج وهامان وهيردر .

ولقد تميز القرن الثامن عشر بالمنهج الشمولى حيث كان من أهم سماته لا فى ألمانيا وحدها بل فى كل دول الغرب على حد سواء . ففى هذا القرن لم يكن يكتفى المرء آنذاك بأن يكون أديباً فحسب أو فيلسوفاً بل كان يسعى لأن يكون أديباً ومفكراً وفيلسوفاً وعالم طبيعيات ومؤرخاً وعالماً تربوياً كلما سنحت له الفرصة بذلك والحقيقة هى أن يوهان جوتفريد هيردر قد جمع بين هذه الإتجاهات العلمية المختلفة إلى جانب إهتمامه بعلم الإستشراق بل وبعلم المصريات . وبالنسبة للإهتمام بالشرق فلقد أسهم هيردر إلى جانب جوته وليسينج ورايسكه وميشائيليس وآيشهورن ورروكرت وبورجشتال ، بقدر كبير فى وضع حجر الأساس الذى يرتكز عليه علم الإستشراق فى المانيا إلى وقتنا هذا وكان هيردر يقف دائما وراء كل مهتم بحضارة الشرق يشجعه ويؤازرة وها نحن نجده يعبر فى كتاباته عن أسفه لما واجهه المستشرق رايسكه من صعوبات حتى وصفه بأنه ضحية الظروف آنذاك التى لم تهيىء له المناخ لتطوير معارفه وإهتماماته بلغات الشرق وآدابها ونجده أيضا يقول عن المستشرق النمسوى هامر فون بورجشتال « فلتزدهر آمالنا التى نعلقها على هامر ، ذلك الشاب السعيد المزوّد بالمعارف اللغويه وبذخائر الشرق الأدبية »

وان كان جوتة التلميذ قد فاق هيردر المعلم إلا أنه من الثابت أن هيردر الذى تناول الشرق بالبحث والدراسة من مختلف جوانبه الأدبية والفكرية والفلسفية والتاريخية قد دفع التلميذ ليخرج الروائع الأدبية عن الشرق ممثلة فى عمله الأدبى « الديوان الشرقى للمؤلف الغربى » رغم اختلاف الآراء حول تقييم فائدة هذا العمل لعلم الإستشراق فبينما يصفه هانس هاينريش شيدر (١٨٩٦ ـ ١٩٥٧) بأنه « ينبغى أن يُسمى بالعهد الأعظم لبحوث



من لوحات المستشرقين الفرنسيين

الشرق » يرى المستشرق المعروف رودى بارت بأن الديوان هو « مجرد حوار شعري لجوتة مع نفسه وليس له علاقة على الإطلاق بالإستشراق » ، هذا ولقد كان جوتة يؤمن بفكر هيردر وأستاذه هامان (١٧٣٠ ـ ١٧٨٨) في ضرورة دراسة حياة الشاعر وبلده بجميع جوانبها كي يستسيغ المرء ويفهم ما يقول ذلك الشاعر حتى أنه عبر عن ذلك بضرورة الذهاب إلى بلد الشاعر نفسه

لم يكن فضل هيردر على فرد أو أفراد فحسب بل كان فضله أعظم وأكبر على حركتين أدبيتين عاشتهما المانيا ، أنهما حركة الرومانتيك التي جاءت بعد حركة الكلاسيك والمذهب الإنساني ومما لا شك فيه هو ان هيردر كان باعثاً ومحركاً لهاتين الحركتين ومن أهم من مهدوا لها فأصحاب حركة الرومانتيك يرون أن أدب أي شعب من الشعوب هو مرآة له كما أن أصحاب المذهب الإنساني يرون أن كل حضارة من الحضارات لها من المقومات الخاصة ما يؤكد ذاتيتها ويعتبر هذان المذهبان من أقوى الدوافع لدراسة الأدب العربي دراسة تهدف إلى ابراز تطوراته الفنيه وخصائصه التي تؤكد دوره الحضاري . لقد كانت كتابات هيردر وإهتمامه بالشرق عامة وبالشرق العربي الإسلامي خاصة قد وضعت الأساس لأصحاب هذين المذهبين وأعطت لهم نبضاً لا يتوقف للتعمق في آداب الشرق وإجتماعياته وها نحن نذكر له هنا بعضا من مؤلفاته منها على سبيل المثال : « أفكار عن فلسفة تاريخ الشعوب » و« أيضا فلسفة تاريخ ثقافة البشرية » و« أقدم وثائق الجنس البشري » و« مستندات عن الأدب الألماني » و« رسائل تنمية الإنسانية » . وفي الدراسة التي قام بها بعنوان « عن أصل اللغة » (عام ١٧٧١) وضع هيردر قواعد علم تاريخ اللغات السامية وعلاقة كل لغة باللغة الأم وكان يسير على منهاج علمي حيث يطالب للحكم على أي شعب من الشعوب حكماً عادلا ، بضرورة ان يتعرف المرء على هذا الشعب ، كيف نشأ وتربى وبما يتغنى وما هي الأشياء التي يحبها ويهواها كما يتعرف على حالة الطقس الذي يعيشه وعلى سماته وطبيعته ورقصه وغنائه .

وبدافع الإنسانية كان هيردر يهتم في كتاباته برفع الوعي الثقافي والحضاري لا في المانيا وحدها بل في أوربا بأكملها ولقد كتب يقول : « على أوروبا أن تتزود بالحضارة لا في أثينا أو إسبرطه ولكن هنا (أي في الشرق) حيث لا يتزود المرء بتعاليم حكيم أو فنان يوناني ولكن كي يتحلى بروح الإنسانية والحكمة اللتان أكدتا مع الوقت تأثيرهما على وجه الكرة الأرضية » .

ولا شك ان هيردر قد أدى دوراً هاماً في التعريف بحضارة الشرق عامة وبحضارة الشرق العربي الإسلامي خاصة حيث كان يفهم الحضارة على أنها تقدم نحو الإنسانية بكل جوانبها على وجه البسيطه ففي الجزء الرابع من كتابه . أفكار عن فلسفة تاريخ البشرية « قام هيردر إنطلاقاً من خلفية حضارية تاريخية فلسفية بمناقشة أصل واستمرار المسيحية والدور التأثيري للدين الإسلامي كما أبرز أيضا في كتاباته دور العرب في نقل وتوريد الإشعاعات الحضارية إلى جميع بقاع العالم وكان له أيضا دوره النزيه الفعال في تقديم الدين الإسلامي إلى العالم الغربي بصفه عامة وإلى المانيا بصفة خاصة .. قدّمه على أنه دين ونظام حكم وفلسفة حياة ولقد كان صادقاً في عرضه فلم يتناوله بالتجريح أو الاسفاف بل أشاد به ومدحه مما يؤكد إعجابه بتعاليمه ومبادئه حيث جاء ذلك في وقت كان التعصب للمسيحية في أوربا وفي ألمانيا قد بلغ

من لوحات المستشرقين الفرنسيين



ذروته فى وقت كان العداء الأوروبى للإسلام والمسلمين قد بلغ أشده بسبب الغارات البربريه التى قام بهاالأتراك على أوروبا بدافع دينى متزايد حتى أصبحت كلمة البربر يوصف بها العرب والمسلمون .

وفى خضم هذه الروح العدائية السائدة آنذاك كان هيردر له رأيه المشرف فى سيدنا محمد عليه السلام فلقد أشاد برسالته الإنسانية ورأى فى شخصيته خليطاً عجيباً يجمع بين التاجر والرسول والخطيب والشاعر والبطل والمُشرع وفضلا عن ذلك فإن هيردر رغم عمله الأساسى كواعظ للكنيسه وتكريس حياته لنشر تعاليم دينه المسيحى لم يتجاهل فكر سيدنا محمد إلى جانب المفكرين العلماء من الإغريق فوصفه بأنه محمد الأمى الذى تقاسم مع المفكرين اليونان شرف تحديد مسار الميتافيزيقا بأكملها أمام الأجيال اللاحقه .

أما بالنسبة لنظرية الخلق فكانت دراسات هيردر من العمق بمكان حتى تناولت كل ما جاء فى القرآن الكريم عن هذا الموضوع والعجيب أن هيردر ذكر فى كتابه « أقدم وثائق الجنس البشرى » ما يزيد على عشر آيات قرآنية توضح مكانة الله والعالم والخلق والمخلوقات كما كان هيردر دقيقا فى ذكر أرقام الآيات والسور نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :- من سورة هود

﴿ وهو الذى خلق السموات والأرض فى ستة أيام وكان عرشه على الماء ليبلوكم أيكم أحسن عملاً ﴾ صدق الله العظيم

ومن سورة فصلت : ﴿ قل انكم لتكفرون بالذى خلق الأرض فى يومين وتجعلون له أنداداذلك رب العالمين ﴾ صدق الله العظيم

ومن سورة الحج : ﴿ يأيها الناس ان كنتم فى ريب من البعث فإنا خلقناكم من تراب ثم من نطفة ثم من علقة .... ونقر فى الأرحام ما نشاء إلى أجل مسمى ثم نخرجكم طفلا ثم لتبلغوا أشدكم .... وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج .... ﴾ صدق الله العظيم

وان كان هيردر قد انشغل بعلم الإستشراق فلقد اهتم أيضا بعلم المصريات وتناول فى مؤلفاته دراسات مقارنة للحضارة الرومانية الإغريقية والحضارة الفرعونية .

فى مجال الفن كان له رأى يخالف رأى فينكلمان أستاذ ألمانيا فى تاريخ الفن آنذاك ورائد حركة



من لوحات المستشرقين الفرنسيين

الكلاسيك فى هذا المضمار ، ولحبه للفن الفرعونى تطاول على فينكلمان ووصفه بأنه متحيز للاغريق وكان يرى أنه لا يجب على المرء أن ينظر إلى كلا الفنين بمنظار واحد حيث أن كل فن له زمانه ومكانه الذى ترعرع فيه وخلاله كما أن المصريين لم يقدموا افنـسهم للإغريق أو الألمان بل كان فن هو بمثابة مرآة عاكسة لمجتمعهم ومعتقداتهم وحضاراتهم بصفه عامة .

وفى مجال الموسيقى والرقص كان له رأيه . لقد مدح الملاحم المصرية القديمة وأشاد بحب المصريين للموسيقى والرقص وكيف أنهم كانوا يرفضون أى فن دخيل ويعتزون بنقاء أصلهم البشرى .

وفى كتابه « أقدم وثائق الجنس البشرى » أخذ يبحث فى نظرية الخلق بمنطقها وبفلسفها ولم يتجاهل الديانة الفرعونية بل اعتمد عليها بشكل كبير فى تناوله لنظرية الخلق حيث أنه يؤمن عن يقين بأن دراسة تاريخ الشعوب وعلى رأسها الشعب المصرى القديم يساعد البشرية على حل لغز العالم القديم .

كما أنه فى نهاية الباب الذى خصصه لمصر فى كتابه « أفكار عن فلسفة تاريخ الشعوب » أخذ فيلسوف التاريخ هيردر ينعى حظ مصر فيقول : « يامصر المسكينه ، كم تغيرت الآن .... فعندما غزى قمبيز هذا البلد مهَّد الطريق إليها وأصبحت على مر القرون غنيمة لشعوب يفترسها الواحد تلو الآخر»وأجمل ماكتب هيردر عن الشعب المصرى يتجلى فى هذه العبارات : « إننى لا أعرف أى شعب على وجه نصف كرتنا الأرضية يُمكن أن يتشابه معه فى آلته وطقوسه الدينية . فى فنه وأسلوب حيلته ، فى حكمته ووطنيته وحضارته ، فلا اليونان ولا الشعب اليهودى كما جرؤ أن يتصور سبنسر ذلك لا بالقدر الكثير . أو القليل . ان مصر التى ترعرعت بين طمى النيل هى شعب عريق فى تاريخه الطبيعى وفى تاريخ فلسفته وأن يديه لا تحمل سوى بصماته هو فقط . أنه مسرح تتجلى عليه كل القيم الوطنية ، شامخ سيبقى وفياً مخلصا لذاته »

وفى مجال الأدب الشرق والأدب العربى الإسلامى فلقد لعب هيردر دور الباعث والمحرك



من لوحات المستشرقين الإيطاليين

كى يكف أدباء وكتاب عصره من الألمان عن الارتشاف من أدب الإغريق والرومان وأن يتجهوا بأقلامهم إلى الشرق مهد الأديان والحضارات .

ففى مقالته بعنوان « عن أسباب إضمحلال التذوق الجمالى » قال هيردر : « أن الشرق هو مهد كل الثقافات الإنسانية ، ظل لزمن طويل أرض العبقرية البكر الشامخة العملاقة قبل أن تأتى اليونان وتوقظ الوعى الجمالى »

وإذا كان زميله هامان قد وصف اليونانين والرومان بالنافورات الخربه وطالب « كى يتزود المرء بالغذاء الروحى أن يحج المرء إلى المنطقة العربية السعيدة وأن يقوم بحملات صليبية إلى بلدان الشرق » نجد هيردر أيضا يكتب فى مؤلفه بعنوان : « عن الأدب الألمانى الحديث » يقول : « ان جزءاً من أشعارنا هى نصف شرقية وخلفيتها هى طبيعة الشرق الجميلة فهى تستمد من بلدان الشرق التقاليد والتذوق الجمالى هذا وسيظل هيردر فى تاريخ الحضارة الألمانية محل مدح وثناء فهو يقف إلى جوار ليسينج وجوته وشيللر فى الصفوف الأمامية لعصر التنوير وحركة الأدب الكلاسيكى ويكفى شهادة جوته شيخ الكلاسيكيين الألمان عنه عندما وصفه بأنه : « المُعلم الحقيقى للإنسانية فى الأمة الألمانية بأكملها »

وُلد يوهان جوتفريد هيردر قبل ميلاد فولفجانج جوته بخمس سنوات وقبل ميلاد فريدريش شيللر بخمسة عشر عاماً ، ففى الخامس والعشرين من شهر أغسطس عام ١٧٤٤ رأى هيردر نور الحياة فى المدينه الصغيرة مورونجن البروسية والتى تقع حاليا داخل حدود بولندا . عاش طفولته وصباه فى بيت دينى تتعالى أمامه كنيسة المدينة وترقد خلفه مقابرها ، فى بيت كانت العائلة تستهل وتختم حياتها اليومية بالأناشيد والتراتيل الدينية .



من لوحات المستشرقين الفرنسيين

وفى مدينة كونيجزبرج تعرَّف هيردر على الفيلسوف الألمانى الكبير إيمانويل كانط ، كما كان الفيلسوف نيتشة قد أولع منذ حداثة سنه بكتابات هيردر الذى كان إلى جانب جوته وليسينج وفيلاند يكتب أيضا فى الحرية والأخلاق والسياسة والنظم الإجتماعية .

وفى مدينة شتراسبورج تعرف جوته على هيردر الذى كان يقضى فترة علاج من آلام فى عينيه إلتقيا العملاقان هيردر وجوته لأول مرة وكانت سعادة جوته بلقاء هيردر كبيرة جدا حيث كانت سبباً فى إنطلاقة فكرية جديدة عند جوته أخذته إلى مجالات متعددة منها الإهتمام بالشرق عامة وبالشرق العربى الإسلامى خاصة ، حتى ان جوته قال فى رسالة بعث بها إلى هيردر : « أريد أن أصلى كما كان موسى يصلى لربه »

وفى مدينة فايمار مات ودفن هيردر (عام ١٨٠٣) حيث مات ودفن كل من جوته وشيللر ، مات هيردر وأوصى بأن يُكتب على قبرة الكلمات الثلاث « الحب ـ الحياة ـ السلام »

ولا عجب أن يُطلق على مدينة فايمار مدينة الكلاسيكيين الألمان حيث عاش هذا الثالوث الألمانى فترة فى هذه المدينة وكانت لهذه الفترة إنتاج أدبى لا يزال أدباء ومؤرخو الأدب الألمانى المعاصر يمدحون ويعرفون بعظمة هؤلاء الكلاسيكيين الألمان وإنتاجهم الأدبى الرائع ◆

الإستشراق فى الفلسفة

د. زينب محمود الخضيرى



من لوحات المستشرقين الإنجليز

من الصعب الإلمام بكل قضايا ومفاهيم ومشاكل الإستشراق الفلسفى فى مقالة واحدة ولذا رأيت أن أقتصر على معالجة الاستشراق فى مجال (الفلسفة الاسلامية) خاصة وأن « الاستشراق » الفلسفى أصبح يدل فى أذهاننا على هذا المعنى وماتزال قضية الاستشراق من أهم القضايا التى تمس الفكر العربى الفلسفى سواء فى شكله التراثى أم فى صورته المعاصرة ، وأقول هذا لأن مناهج الإستشراق ونظراته ومفاهيمه وأيديولوجياته مايزال تأثيرها واضحاً على عقولنا نحن العرب سواء أكان هذا التأثير إيجابياً أم سلبياً . وإلى وقت قريب كان كثير من الباحثين العرب يسبحون بحمد الاستشراق ويذهبون إلى حد القول بأن الدراسات الفلسفية الإسلامية ما كانت لتقوم لها قائمة لولا عناية الإستشراق بها.

وإن سلم بعضهم بالأهداف الاستغلالية التى سعى إلى تحقيقها بعد أن حددتها له ايديولوجيات ومنافع غربية تضر بالبحث الأكاديمى أكثر مما تفيده ، وكان أول من قيم جهود المستشرقين هو رائد الدراسات الفلسفية الإسلامية فى عالمنا العربى الإمام الأكبر الشيخ مصطفى عبد الرازق وذلك فى كتابه الشهير « تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية » (١٩٤٤ م) وجاء هذا التقييم عنده كخطوة منهجية تأسيسية تتبعها خطوات أخرى أراد بها صاحبها إرساء منهجاً جديداً لدراسة الفلسفة الإسلامية ، وهو منهج يناسب هذه الفلسفة ويمكنه الكشف عن حقيقتها وتفسيرها.

أدرك أستاذنا جميعاً أن الإستشراق عجز فى أغلب الأحيان عن سبرغور فلسفتنا وأنه جنح فى كثير من الأحيان بتفسيره لها بعيداً عن حقيقتها وليس هذا بالأمر الغريب فثقافة المستشرق الغربى المختلفة عن ثقافتنا العربية تفرض عليه إجراء تصويبات على المذاهب الفلسفية الإسلامية لتحويلها من كيانات غريبة عليه إلى وحدات لمعرفته هو بحيث يمكنه الاستفادة منها وباتت محاولة أستاذنا الامام الأكبر هذه مثالا إحتذاه فيما بعد معظم من كتبوا عن الفلسفة الاسلامية فخصص لها البعض فصولا طويلة فى مؤلفاتهم وأفرد لها البعض الآخر مؤلفات بأكملها مثل الدكتور البهى والدكتور / محمود زقزوق ونجيب العقيقى وبينما كانت خطوة الإمام الأكبر أكاديمية رصينة هادئة فرضتها الظروف التاريخية للبحث

العلمي وقتذاك جاءت جهود بعض لاحقيه عصبية متشنجة متحاملة غير مجدية

ولعلى أخالف الكثيرين من الباحثين العرب الذين إقتصروا على دراسة الفلسفة الإسلامية دون تتبع لموقف العقل الغربى الوسيط منها عندما أقول أن الإستشراق إستفاد من فلسفتنا الإسلامية أكثر مما أفادها وأعى بالإستشراق هنا الاستشراق الوسيط الذى بدأ مبكراً مع حركة ترجمة تراثنا الفلسفى ـ العلمى الاسلامى العربى منذ منتصف القرن الثانى عشر إلى اللاتينية . والذى كان من أعظم أعلامه «روجر بيكون» و «توماس الأكوينى» و «ألبرت الكبير» هذا الاتجاه للشرق العربى الإسلامى رآه «رينان» أعظم مستشرقى القرن التاسع عشر يبدأ فى أواخر القرن الرابع عشر (وهو ما اختلف معه فيه) وأطلق عليه اسم «الاستعراب» Arabisme . واستعمله المستشرقون الألمان من بعده للدلالة على مرحلتى الاستقبال والتمثل الغربيين لحضارتنا العربية الاسلامية وأهم عناصرها الفلسفة[1] .

لقد أدرك الغرب منذ القرن الثانى عشر أن العالم الإسلامى العربى صاحب الحضارة الهائلة يأفل فى جناحه الغربى نتيجة لضعفه السياسى ولذا أقبل على هذه الحضارة يحاول أن يستوعبها وينتظر اللحظة المناسبة للقضاء على صاحبها سياسياً .

وكما هو معروف فإن إنتقال الثقافة والمعارف من بنية لأخرى لا يبدأ بترجمة الكتب بل بالاتصال البشرى الذى يهيىء الجو والظروف والوسائط . ولذا بدأ العرب خطوات استيعابه للحضارة الإسلامية وخاصة لجانبها الفلسفى بإنشاء مدارس لتعلم اللغة العربية أطلق عليها اسم «دراسة اللغات» Sudia Lingarum إلا أن هذه المدارس لم تكن تكتفى بتعليم اللغات بل تجاوزت ذلك إلى دراسة العلوم الدينية والكلامية والفلسفية . كان التراث الفلسفى الاسلامى بين أيدى الغربيين خاصة فى الأندلس ـ حلقة الوصل الشهيرة بين أوروبا والحضارة الاسلامية ـ ومع ذلك لم يفكروا فى نقله والاستفادة منه إلا عندما فرضت عليهم الحاجة ذلك وإتاحة الظروف . أما هذه الظروف فتتمثل فى أن الغرب كان عشية استرداد أراضيه من العرب فكان عليه أن يخطط لإعادة تشكيل عقل أبنائه ممن صاروا منذ الفتح يعدون أبناء الحضارة



من لوحات المستشرقين الفرنسيين

الإسلامية . ولإعادتهم إلى حضن العقيدة المسيحية . ولم تكن عمليتا الاسترداد وإعادة التشكيل ممكنتين إلا بالوقوف على التراث الفلسفى والعقائدى الإسلامى وبدراسته إما لدحضه وإما لتنقيته من كل ما هو عقائدى ولتحويله إلى ما يمكن تسميته «بالحقيقة المطلقة» أى الفارغة من كل مذهب أو أيديولوجيا . ومثل هذه الحقيقة لا تكون صالحة للعقل الغربى الوسيط فحسب بل لأى عقل وكان الغرب فى سبيل إسترداد أراضيه عسكريا واستراداد عقل أبنائه فكريا وسلمياً

وصحيح أن حركة الاستشراق بدأت فى القرن العاشر إلا أن بدايتها هذه كانت ضعيفة للغاية وإنصبت فحسبُ على بعض الجوانب العلمية من الحضارة الإسلامية مثل الأعمال الرياضية والفلكية والطبية . وبالتالى يمكننا الاتفاق على كون القرن الثانى عشر هو الذى عرف البداية الحقيقية للانفتاح على التراث الفلسفى والعلمى الإسلاميين وثمة ملاحظة تفرض نفسها علينا هنا وهى أن الاهتمام بهذا التراث واكبه إهتمام بالإسلام كعقيدة تمثل فى ترجمة القرآن والأحاديث بعض التفاسير وبعض ما كتب عن سيرة محمد ولعل مما يفصح عن هذه المواكبة قول بطرس المدجل للعرب متباهيا : «لدينا رجال ملمون بلغتكم العربية وهم لم يكتفوا بإستخلاص وصفا لدينكم ولشعائركم من كتبكم المقدسة بل فحصوا مكتباتكم بدقة وإستخلصوا منها الأعمال الأدبية والعلمية»[2]

وتميز إستشراق القرن الثالث عشر وهو بداية النهضة الفلسفية العربية فى رأيى بطابع براجماتى وإن استتر وراء مظهر أكاديمى راق كان روجر بيكون يعرف فى أغلب الظن اللغة العربية أما توماس الإكوينى وأستاذه ألبرت الكبير فبالرغم من جهلهما بلغتنا فقد إستطاعا بفضل الترجمات إلى اللاتينية أن يستوعبا جل التراث الفلسفى الإسلامى وإستطاعا تقييمه بمعاييرهما وإستغلاله متعاونين فى هذا مع الكنيسة ومحققين أهدافها البعيدة وعندما أقول هذا لا انقص من قدرهما بل أرفع منه لأن البحث الأكاديمى لابد له من أهداف وفوائد توجهه وبدونها يصبح لا طائل منه . لقد وضع القديس توماس الأكوينى «الخلاصة ضد الأجانب» من أجل المبشرين فى شمال أفريقيا وفى الأندلس . ووضع «ضد ضلالات الاغريق» من أجل الذين يعملون من قبل الكنيسة فى الشرق .

أما أعظم مستشرق القرن الثالث عشر بل أعظم مستشرق العصور الوسطى على الإطلاق فهو ريمون مارتان الأسبانى الذى كرس كل جهده لتحقيق الأهداف البراجماتية للاستشراق . والذى كان كتابه «خنجر العقيدة» (وأحيانا يضاف لهذا العنوان «فى صدر اليهود» أو «فى صدر العرب واليهود») أعظم عمل استشراق وسيط بإجماع علماء العصور الوسطى ويعكس عمله هذا فضلا عن أعماله الأخرى وخاصة «عرض رمز الحواريين» معرفة دقيقة بالدين الإسلامى وبمفاهيمه المختلفة فضلاً عن معرفته بالفلسفة الإسلامية يندر تحققها ومفيدة لنا نحن الباحثين فى الفلسفة الإسلامية أكثر مما هى مفيدة للباحثين فى العصور الوسطى المسيحية . وهو ما سأتحدث عنه بعد قليل ويقال أن دانتى استق تصوره للحياة الأخرى فى الإسلام من ريمون مارتان . يشير ريمون مارتان فى مؤلفاته لأعمال فلسفية عربية منها ما ترجم إلى اللغة اللاتينية

ومنها ما لم يكن قد ترجم بعد إنما إطلع هو عليه فى أصله العربى وعرفه اللاتين من خلاله وهذا ما يجعلنى أوكد أن حركة الاستشراق كانت أوسع وأعمق بكثير فى حقيقتها مما نتصور لو أننا إعتمدنا فحسب فى تقييمها على حجم ما ترجم إلى اللاتينية وهو ما سوف أعود إليه. يشير ريمون مارتان ضمن ما يشير إلى رسالة الفارابى « فى معانى العقل » وهى مترجمة إلى اللاتينية ويشير إلى « السماع الطبيعى » لنفس الفيلسوف وهو تفسير لطبيعة ارسطو ولم يكن هذا العمل قد ترجم إلى اللاتينية بل أن أصله العربى مفقوداً. ويشير مارتان إلى « الشفاء » لابن سينا وكان قد ترجم إلى اللاتينية ولكنه يشير إلى « الاشارات والتنبيهات » ولم يكن قد ترجم فى ذلك الحين. أما الغزالى فمعرفة مارتان به فريدة اذ عرف حقيقة فكر الغزالى فلم يقع فى نفس اللبس الذى وقع فيه الآخرون من معاصريه عندما إعتبروه مفسرا لارسطو وللفارابى ولابن سينا وهو يذكر للغزالى « مقاصد الفلاسفة » الذى ترجم إلى اللاتينية ولكنه يذكر له أيضاً « إحياء علوم الدين » و« ميزان العمل ». و« كتاب التوبة » (وهو فى حقيقة الأمر الجزء الرابع من الأحياء). و« المنقذ من الضلال » و« مشكاة الأنوار » و« تهافت الفلاسفة » وكلها لم تترجم إلى اللاتينية وهو يذكر أيضاً « شروح » ابن رشد و« ضميمة العلم الالهى » و« فصل المقال » و« تهافت التهافت »

ومعروف ان الشروح الرشدية فحسب هى التى ترجمت فى ذلك الحين إلى اللغة اللاتينية [٣] أى كنز كانت أعمال ريمون مارتان الإستشراقية بالنسبة لفلاسفة ولاهوتى عصره!

إلا أن هذا الإتجاه الإستشراقى المنقب فى التراث الفلسفى العلمى العربى بهدف الاستفادة سرعان ما إنقلب على ذاته وتحول إلى حركة مضادة للعرب وللعربية ومناهضة لها يطلق عليها اسم Antiarabismus، وكان ذلك منذ أواخر القرن الرابع عشر. وإلى جانب هذين التيارين وجد تيار ثالث تعمد العبث بالتراث الفلسفى الإسلامى العربى وذلك بطمس معالمه ونسب بعض أعماله إلى مؤلفين أغريق أو لاتين أو حتى يهود فمثلا لخص ميشيل سكوتوس (١٢١٥) أراد البطروجى وابن رشد ونسبها إلى نيكولاوس دامسنوس، وذلك فى كتابه « مسائل » Questiones


من لوحات المستشرقين الالمان

ومعروف أن دامسنوس هذا من شراح أرسطو وقد عاش فى القرن الأول الميلادى

ولقد نسب « كتاب الأحجار » لابن سينا طويلا لأرسطو، وكذلك نسب « كتاب العين » لحنين بن اسحاق لجالينوس. وانى على يقين بأن الدراسات المدققة ستكشف فى المستقبل عن مزيد من العبث بالتراث الفلسفى ـ العلمى العربى هذا العبث الذى يحول دون تصور حقيقته تصورا كليا، وحتى يتحقق هذا سيظل الإلمام بالتراث الفلسفى ـ العلمى الغربى الوسيط ضروريا للوقوف على حقيقة تراثنا الاسلامى

كان هذا هو الإستشراق فى العصور الوسطى، أما فى العصر الحديث فقد أصبحت الفائدة المرجوة من الدراسات الاستشراقية الفلسفية سياسية فى المقام الأول فيما يرى كثير من الباحثين العرب وبالرغم من أنى على يقين أن كثيراً من المستشرقين فى العصر الحديث لم يكونوا على وعى بهذا الجانب إلا أنه يبدو لى أن ثمرة أبحاثهم كانت توظف بالفعل لتحقيق منافع سياسية. يجب التفرقة هنا بوضوح حتى لاتجرفنا موجة الاعتزاز بتراثنا وغيرتنا عليه إلى إتهام الشرفاء. لقد بلغ الإندفاع بادوارد سعيد أفضل من كتب عن الإستشراق فى رأيى أنه قال صراحة أن الإستشراق عنده سياسى أكثر من أى شىء آخر لإيمانه بأن الاستشراق فى حد ذاته نتاج لقوى ونشاطات سياسية معينة [٥] إن الباحثين والمفكرين العرب فى محاولتهم البطولية للبحث عن الذات وعن هوية يندفعون إلى رفض كل محاولة أجنبية لتقنين وتقييم التراث خاصة وأن المناهج الغربية الجديدة التى يحاولون تطويعها وتكييفها بحيث يمكن تطبيقها لدراسة تراثنا تعتمد ضمن ما تعتمد على دراسات لغوية قوية وعلى معرفة وثيقة بالواقع وهو ما لا يتحقق لأجنبى يريد دراسة البنية الثقافية لتراث مغاير لتراثه هو. ويقدم المفكرون والباحثون العرب العديد من الأدلة على صحة اتهاماتكم للإستشراق أهمها أن نشاط الإستشراق الذى ازدهر طوال القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بدأ يخبو منذ منتصف هذا الأخير مع تقلص سيطرة الاستعمار ونجاح الحركات التحريرية.

وتبع هذا تضاؤل مكانة المستشرقين ليس فى دوائرنا الثقافية فحسب بل فى ساحة الفكر الغربى نفسه وبكل صراحة ومرارة يعلن محمد اركون أن المستشرقين ليسوا آلهة وليسوا مشهورين إلا فى بلادنا لاعتقادنا الخاطىء انهم قادرون على حل مشاكلنا. ولقد غالى

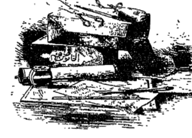
بعض المستشرقين فى ثقتهم بأنفسهم وفى احتقارهم لكل نقد موجه إليهم من أبناء التراث الذى يعنون به حتى أن أحدهم وهو المستشرق الأمريكى الشهير برنارلويس قال فى نقده لكتاب أدوارد سعيد « الاستشراق » : « إن أفضل نقد للاستشراق وأكثره نفاذاً أو متانة هو ذلك النقد الذى يصدر عن المستشرقين أنفسهم وسيظل الأمر هكذا »[٦] هكذا !

وفى بعض الأحيان كان المستشرق يضع لنفسه هدفاً أكاديميا محدداً بحثه فتأتى جهوده مشوهة لتراثنا أكثر مما هى منصفة ومبلورة له فمثلا إختار سلفستر دى ساسى (ولد سنة ١٧٥٧) - والذى يرجع إليه الفضل فى أنه كتب عن ابن خلدون وترجم ونشر بعض فقرات من مقدمته منهج الشذرات حتى يلم طلابه بأكبر عدد ممكن من جوانب التراث العربى الإسلامى . ومن البديهى أن مثل هذا المنهج الإنتقائى يعجز عن استيعاب حقيقة التراث كما يعجز بالطبع عن تفسيره .

أما ماسينيون الذى يدين له معظم أساتذة الجامعات المصرية بل والعربية فى مجالات عدة على رأسها الفلسفة بالطبع بالكثير فلقد إختار موقفا ايديولوجيا تحكم فى كل جهوده ذات القيمة الأكاديمية الرفيعة ، وأعنى بهذا الموقف : عشق الحضارة الإسلامية العتيقة . رأى ماسينيون أن خاصية الشرق الأولى بل ميزته العظمى هى أنه ظل تراثياً بينما خاصية الغرب الأساسية هى حداثته . وبما أن الأمر كذلك فالغرب مسئول عن الشرق ومسئوليته تفرض عليه مساعدته وتتمثل هذه المساعدة فى الإبقاء على حال الشرق الإسلامى فكيف تجرؤ على المساس بالطابع التراثى للحضارة الإسلامية ! يقول « على أية حال كان الشرق فى ذاته عاجزا عن تقدير نفسه أو فهمها وكان قد فقد ديانته وفلسفته ، جزئيا بسبب ما كانت أوروبا قد فعلته به ، وكان لدى المسلمين فراغ هائل فى دواخلهم ، وكانوا على شفى الفوضى الكلية والانتحار . إذن فقد اصبح واجبا مفروضاً على فرنسا أن ترتبط برغبة المسلمين فى الدفاع عن ثقافتهم التقليدية وقاعدة حياتهم السلالية وميراث المؤمنين »[٧] كان هذا حلم ماسينيون للشرق الإسلامى ، واعتقد أن هذا الحلم كان باعثه الحب بل والعشق لحضارتنا الإسلامية ، ولكنه حلمه هو وليس حلمنا نحن !

وفى العقدين الأخيرين من قرننا هذا بات واضحاً أن البساط سحب من تحت أقدام الاستشراق بأيدى قوية وإن كانت مندفعة أحيانا هى أيدى أبناء الحضارة الإسلامية العربية . أصبح تلاميذ الأمس أساتذة اليوم ولأن دوام الحال من المحال ولأن التطور يعمل عمله فقد مال معظم الباحثين العرب وخاصة فى مجال الفلسفة إلى رفض مناهج المستشرقين وبالتالى إلى رفض نتائج بحوثهم . أصبح الباحثون العرب يسعون لتفسير تراثهم حتى يمكنهم إتخاذ موقف منه بينما كان المستشرقون يكتفون بوصفه بهدوء « وبموضوعية » وصحيح أن بعض الباحثين العرب تؤثر اختياراتهم الإيديولوجية وتاريخ بلادهم فى مواجهة الإستعمار على بحوثهم إلا أن البعض الآخر نجح فى الخلاص من هذين المؤثرين

وإذا كانت جهود الباحثين العرب لوضع مناهج دراسة التراث تستحق كل إعجاب إلا أن كتاباتهم تحمل أحياناً نبرة اتكالية تدل على عجز من حاول تحقيق مشروع لم يعد له العدة لقد أخذ محمد اركون على سبيل المثال على المستشرقين أنهم لم يقوموا بواجبهم العلمى تجاه تراثنا أما هذا الواجب العلمى فهو اصطناع المناهج الحديثة من قبيل منهج « التفكيك » Deconstruction الذى ابتدعه هايدجر وطوره جاك دريدا الذى يتجاوز منهج التاريخ التقليدى إلى أنتروبولوجيا للماضى أو ما يمكن تسميته بعلم آثار الحياة اليومية[٨] ولا نملك إلا مخالفة محمد أركون فى موقفه هذا فمن يتصدى لمشروع ضخم ويهاجم من حاول القيام به بدلا منه من قبل يجب ألا ينتظر المساعدة خاصة من خصمه حتى لو كان هذا باسم الواجب العلمى ان الواجب العلمى قد يجوز الحديث عنه فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية أما فى مجال الفلسفة والعلوم الانسانية فالأيديولوجيات تلعب دوراً كبيراً فى صبغة بصبغة ذاتية



من لوحات المستشرقين الفرنسيين

هاجمنا المستشرقين كثيرا وأعتقد أننا نجحنا فى تحجيم جهودهم السابقة ، ووضعنا عشرات المشاريع لدراسة التراث ، وناقشنا طويلا موقفنا منه ولم يبق إلا شىء واحد ألا وهو دراسة هذا المسكين . لقد طالت المقدمات أكثر مما ينبغى وحان الوقت للشروع فى الغوص فى هذا المحيط الهائل المجهول إلى حد كبير ، ألا وهو تراثنا الفكرى الاسلامى العربى وهو مايتطلب تضافر الجهود والتخصصات المختلفة .

أما بعد فلم تعد مشكلتنا هى الاستشراق وخاصة الفلسفى منه إنما أصبحت مشكلتنا فى الشرق الاسلامى هى الاستغراب الفكرى . فبالرغم من كل شىء مايزال الإحساس بالدونية تجاه الغرب يكمن فى نفوسنا وماتزال الهالة تحيط بالفكر الغربى بالرغم من كل الأصوات التى إرتفعت لتعلن عظمة تراثنا وتتوقع نهضة تعمل من أجلها ◆

الهوامش :

١ - فؤاد سزكين : نقل الفكر العربى إلى أوروبا اللاتينية ، ضمن « رحلته وصل بين الشرق والغرب » أبو حامد الغزالى وموسى بن ميمون أكادير ١٩٨٥ ص : ٢٨٥٠ - ٢٩٧

٢ - A Cortabarria Beitia : L,etude des Langues au moyen age chez : Les dominicains; dans Melanges 10, le caire : 1970; P 194 و 221

٣ - Ibid P 226 a 235

٤ - فؤاد سزكين : ص : ٢٩٤ - ٩٢٥

٥ - ادوارد سعيد - الاستشراق (المعرفة السلطة الانشاء) - ترجمة كمال أبو الديب - طبعة ثانية مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - بدون تاريخ ، ص : ٢١٤

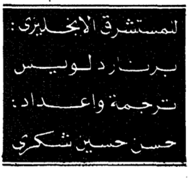
٦ - محمد اركون : تاريخية الفكر العربى الإسلامى - منشورات مركز الانماء القومى - الطبعة الأولى - بيروت ١٩٨٦ ص : ٢٤٦ - ٢٧١

٧ - نقلا عن ادوارد سعيد : الاستشراق ص : ٢٧٣

٨ - محمد اركون : ص : ٢٥٦ ◆

من لوحات المستشرقين الإنجليز

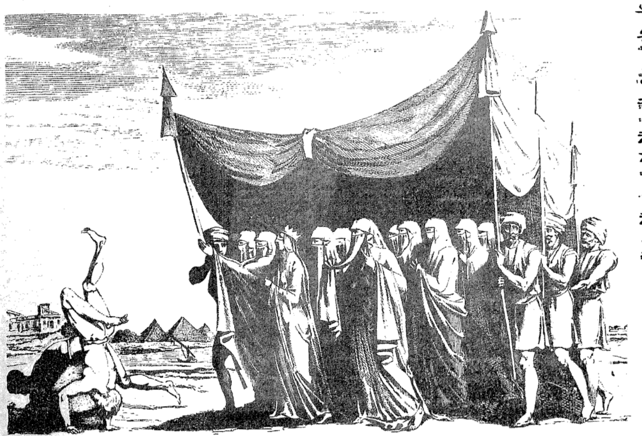
العرب فى أوربا



العرب والبحر :

لم يكن العرب فى عصور الجاهلية على غير علم بالبحر بصفة مطلقة . فقد قامت شعوب جنوبى جزيرة العرب ، خلال عدة قرون قبل ظهور الإسلام ، ببناء السفن ، وتسيير وسائل النقل البحرى فى البحر الأحمر والمحيط الهندى . أما عرب شمالى الجزيرة وعرب الحجاز بخاصة ، وعرب بادية الشام ، فكانوا أول الأمر شعباً يقوم على اليابسة ولا يعرف عن البحر والملاحة إلا النزر اليسير . ومما يلفت النظر أن الفتوحات الإسلامية الكبرى جعلت هؤلاء العرب يعدون أنفسهم لهذا الشكل الجديد من العمل . وفى مدى بضع سنين من احتلال السواحل الشامية المصرية نجد شعب جزيرة العرب الذى تطوق الصحراوات أرضه ، قد أعد الرجل وبنى الأساطيل البحرية الحربية العظيمة التى استطاعت أن تواجه ، بل تهزم القوات البحرية البيزنطية القوية بما لها من خبرة فى الحروب البحرية ، وهيأت الأساطيل الإسلامية للخلافة مطلباً حيوياً وفر لها الأمان وساعدها على التوسع ، أى السيطرة البحرية على البحر المتوسط .

وبعد فتح بلاد الشام ومصر كان شريط طويل من ساحل البحر المتوسط واقعاً تحت السيطرة العربية هو وكثير من الموانىء ورجال البحر . ومع أن العرب لم يكونوا قد واجهوا حتى ذلك الوقت سوى جيوش الروم البرية إلا أنه قدر عليهم أن يواجهوا الآن قوات الروم البحرية أيضاً ، وكان الاحتلال البيزنطى الوجيز للاسكندرية من البحر سنة ٦٤٥ م بمثابة إنذار مبكر للعرب لفت أنظارهم إلى أهمية القوة البحرية . وقد حدث رد الفعل



بسرعة مذهلة . ويعزى الفضل الأول فى إنشاء القوات البحرية الإسلامية إلى رجلين هما : الخليفة معاوية بن أبى سفيان ، ووالى مصر عبد الله بن سعد بن أبى سرح . فقد قام أحدهما فى الأسكندرية ، والآخر فى المناطق المتاوحة للساحل من بلاد الشام بتجهيز الأساطيل الحربية بالعتاد والرجال ، وسرعان ما أحرزت هذه الأساطيل انتصارات باهرة تعادل ما أحرزته الجيوش الإسلامية البرية من إنتصارات ودارت أول معركة بحرية عظيمة سنة ٦٥٥ م ، وأنزل فيها أسطول إسلامى يضم مائتى سفينة هزيمة ساحقة بأسطول بيزنطى يفوقه عدداً عند ساحل الأناضول .

ولما نقل العباسيون مقر الخلافة من بلاد الشام إلى بغداد تضاءل اهتمام الحكومة المركزية بالبحر المتوسط ، ولكن الحكام المسلمين المستقلين فى مصر وشمالى أفريقية احتفظوا بأساطيل حربية فترات طويلة سيطرت على البحر الأوسط من أقصاه إلى أقصاه . وقد قيل إنه كان تحت إمرة الخلفاء الفاطميين فى مصر ذات يوم ما لا يقل عن خمسة آلاف ربان . وربط الحجم المتزايد للسفن التجارية الإسلامية خلال القرن التاسع موانىء السواحل الإسلامية بعضها ببعض ، وبالموانىء المسيحية الشمالية .

باكورة الأعمال الحربية للأساطيل الإسلامية :

لقد كانت أول الأعمال شبه الحربية للأساطيل الإسلامية الناشئة موجهة إلى الجزر التابعة لبيزنطة أى إلى : قبرص وكريت ورودس التى كانت قواعد أساسية للأساطيل البحرية البيزنطية فى شرقى البحر المتوسط . ويقول المؤرخون العرب إن الخلفاء الأوائل لم يرغبوا فى إرسال حملات بالبحر ، ويستشهدون بأن عمر قد منع قادته من التقدم إلى أى مكان لا يستطيع الوصول إليه وهو راكب ناقته . وفى سنة ٦٤٩م ، نجد الخليفة الراشد عثمان بن عفان غير راغب فى السماح لمعاوية بأن يقوم بشن أول غارة بحرية إسلامية على جزيرة قبرص . وقد تبع ذلك احتلال وجيز لجزيرتى رودس وكريت ، واستطاع العرب فى أيام معاوية الاستيلاء على شبه جزيرة سيزيكوس (بالتركية قابى داغ) فى بحر مرمرة نفسه ، واتخذوها قاعدة بحرية للهجوم البحرى والبرى على مدينة القسطنطينية الإمبراطورية .

وكان إحتلال الجزر الشرقية فى الجزء الأعظم منه احتلالاً انتقالياً وجيزاً . أما ما يلفت النظر أكثر من ذلك ، فهو الهجوم العربى على جزيرة صقلية . وكانت الغارات الأولى على هذه الجزيرة نتيجة مبادرة من معاوية ، وشنت من الشرق الأدنى وليبيا . وشنت الغارات التالية عليها من تونس وليس من الشرق ، وساعد على شن هذه الغارات احتلال جزيرة بنتلارية سنة ٧٠٠م تقريباً . ولم تجر محاولات الفتح المحدودة الأولى إلا فى سنة ٧٤٠م حينما حاصر حبيب بن أبى عبيدة مدينة سرقوسة وفرض عليها الجزية ، ولكنه اضطر إلى وقف المحاولة وعاد إلى بلده ليخمد انتفاضة للبربر فى إفريقية . وشنت غارة أخرى سنة ٧٥٢ ـ ٧٥٣م ، تلتها فترة سلام قلقة أبرمت خلالها عدة اتفاقيات للهدنة بين

السلطات البيزنطية بالجزيرة وبين الحكام المسلمين المستقلين فى تونس وقتذاك .

وقد بدأ الفتح الحقيقى سنة ٨٢٥ م حينما وجد « يوفيميوس » أمير البحر البيزنطى نفسه مهدداً بالعقاب الإمبراطورى لوقوعه فى أخطاء لا نعرف حقيقتها ، فانقض على الإمبراطور واحتل الجزيرة . وعندما هزمته القوات الإمبراطورية بعد ذلك هرب بسفنه إلى تونس وطلب العون من زيادة الله والى تونس من بنى الأغلب ، وحثه على التقدم وعلى غزو الجزيرة . وعلى الرغم من تردد الوالى التونسى بعض التردد إلا أنه أرسل أسطولاً يضم ما بين سبعين ومائة سفينة ، ونزل جنوده فى « قزرة » سنة ٨٢٧ م . وقد أصابت الفاتحين بعض الانتكاسات بعد تقدمهم المبدئى السريع ، ولم ينقذهم من المصاعب سوى وصول جماعة من المغامرين من أسبانيا لم يكن وصولهم متوقعاً . واستمر التقدم بعد ذلك . وفى سنة ٨٣١ م احتل المسلمون بلرم التى صارت وظلت عاصمة لجزيرة صقلية طوال فترة الحكم الإسلامى ، وكانت بمثابة قاعدة للمزيد من التوسع .

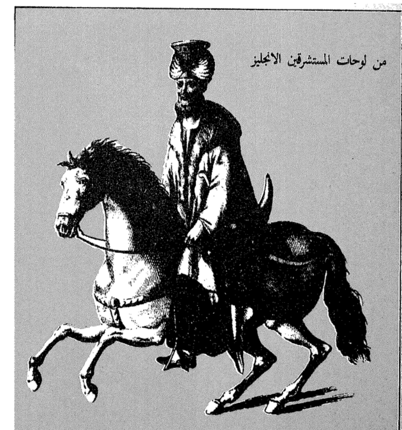
وظلت الحرب دائرة بين الجيوش البيزنطية والإسلامية براً وبحراً فى جزيرة صقلية ، وفى الأراضى الإيطالية نفسها حتى عام ٨٩٥ ـ ٨٩٦ م حين وقع البيزنطيون معاهدة سلام تخلوا فيها عن صقلية ، وكان المسلمون قد استولوا على مسينة سنة ٨٤٣ م تقريباً ، وعلى كاستروجيوفانى سنة ٨٥٩ م ، وعلى سرقوسة سنة ٨٧٨ م . ونزلوا فى الوقت نفسه أرض جزيرة صقلية أيضاً ، وأقاموا حاميات فى بارى وترنتو فترة من الوقت . كما هدد الفاتحون المسلمون نابولى وروما ، وشمالى إيطاليا ، وأجبروا أحد البابوات على أن يؤدى لهم الجزية مدة عامين . وفى الفترة من ٨٨٢ ـ ٩١٥ م ، أرهبت المستعمرة الحربية الإسلامية القائمة على جزيرة « جرجليانو » كلاً من كامبانا وجنوبى لاتيوم . ومن المرجح أن المؤن والإمدادات كانت ترسل لهذه المستعمرة من صقلية .

العرب فى صقلية :

كانت صقلية فى ظل الحكم الإسلامى تابعة لتونس أول الأمر ، وارتبطت سياسياً وإدارياً بذلك الإقليم . وما أن سقط الأغالبة واندحروا على أيدى الفاطميين حتى انتقلت السيادة على الجزيرة إلى الخلفاء الجدد . وفى أول الأمر كانت الحكومة المسيطرة هى التى تقيم الولاة على الجزيرة ، وفى بعض الأوقات الحرجة ، كانت الشخصيات المرموقة فى بلرم هى التى تنتخب الولاة . ولما انتقل الفاطميون إلى مصر سنة ٩٧٢ م ضعفت سيطرة الحكومة المركزية ، وصارت ولاية صقلية ولاية وراثية فى سلالة الحسن بن على الكلبى . وتعد أيام ولاية الكلبيين التى استمرت حتى سنة ١٠٤٠ م ذروة القوة والنفوذ الإسلامى فى الجزيرة . ولقد ذكر ابن حوقل رحالة القرن التاسع أنه وجد ثلثمائة مسجداً فى بلرم وحدها ، وهذا دليل ناصع يبين مدى التغلغل الإسلامى فى صقلية . ويخبرنا كتاب متأخرون عن الثقافة العربية وآدابها الثرية المستنيرة التى لم يبق منها لسوء الحظ إلا بقايا لا تذكر .

ولقد سقطت ولاية الكلبيين نتيجة نشوب حرب أهلية بين مسلمى صقلية ومسلمى أفريقية ، وقضت هذه الحرب على وحدة الجزيرة ، وبعد فترة وجيزة تولى حكم بلرم نفسها مجلس من الأعيان ، وحكم سائر جزيرة صقلية أمراء محليون ، حتى جاء النورمان الذين كانوا قد احتلوا جنوبى إيطاليا فغزوا الجزء الأعظم من جزيرة صقلية واستولوا عليه . وفى سنة ١٠٦١ م ، استولى روجر الأول على مسينة ، وبحلول سنة ١٠٩١ م ، كان قد سيطر على صقلية كلها باستثناء بعض المواقع الأمامية التى كان المسلمون مازالوا يسيطرون عليها . وفى أيام حكم النورمان الذى استمر حتى سنة ١١٩٤ م ، هاجر عدد كبير من طبقة سكان المدن المثقفين إلى شمالى أفريقية ومصر .

وطبق العرب فى صقلية مبادىء الحكومة نفسها التى كان معمولاً بها فى البلاد التى فتحوها فى الشرق ، وأحدثوا تغيرات اجتماعية هامة فى حقوق الملكية وتوزيع الأرض . ومما يظهر قوة أثر الفتح العربى بقاء كثير من أسماء الأماكن

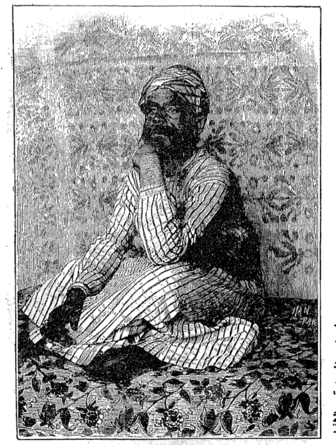

من لوحات المستشرقين الانجليز

العربية ، وتدل الكلمات العربية الكثيرة المستعملة فى اللغة الصقلية على اهتمام العرب بالزراعة . وواقع الأمر ، أن العرب أدخلوا فى صقلية زراعة البرتقال والتوت ، وقصب السكر والنخيل والقطن . وتوسعوا فى الزراعة باستخدام وسائل الرى الدقيقة ، ولا نزال حتى يومنا هذا نجد كثيراً من عيون الماء فى صقلية ، تعرف بأسمائها العربية فى بلرم بخاصة . أما البقايا الأثرية للحكم العربى فى صقلية فقد اختفت كلها تقريباً . ومازالت شذرات من الكتب التى ألفها العرب موجودة هناك .

ومن أعظم شعراء العرب الصقليين ابن حمديس (ت ١١٣٢ م) ومن أسف أنه لم تصل إلينا من كتاباته سوى نسخ باللغة الأسبانية والشامية . وتعزى أسباب اختفاء مثل هذه الكتب إلى المواد سريعة التلف التى استخدمت فى الكتابة ، وإلى هجرة الطبقات المثقفة التى أعقبت الفتح النورمانى ، وإلى أعمال التخريب التى قام بها الفاتحون أنفسهم .

وسرعان ما كيف النورمان أنفسهم مع الثقافة التى وجدوها فى الجزيرة . وقد كانت العناصر العربية والإسلامية فى بلاط صقلية ، وفى ثقافتها النورمانية عناصر متعددة . واستخدم روجر الثانى (١١٣٠ - ١١٥٤ م) المعروف باسم « الوثنى » بسبب محاباته للمسلمين جنوداً ومهندسين من العرب المتخصصين فى فن الحصار فى حملته على جنوبى إيطاليا ، كما استخدم المهندسين المعماريين العرب فيما أقامه من عمائر ، وهؤلاء هم الذين ابتدعوا الطراز العربى النورمانى المتميز . وتحمل عباءة تتويج هذا الملك الفخيمة التى نسجت فى ديوان الطراز الملكى ببلرم ، نقوشاً عربية مكتوبة بالخط الكوفى ، وتاريخها الهجرى سنة ٥٢٨ هـ = (١١٣٣ - ١١٣٤) . وأبقى روجر الثانى على التقاليد العربية ، فكان بلاطه زاخراً بالشعراء الذين ينظمون قصائد المديح . وقد احتفظ أحد جامعى دواوين الشعر من المسلمين المتأخرين بأبيات من قصائد عربية نظمت فى مدح هذا الملك ، وينعى جامع هذه الدواوين هذا ناظمى تلك الأبيات لأنهم ذلوا أنفسهم بمدح أحد الكافرين . وفى بلاط الملك روجر الثانى ، صنف الإدريسى أعظم الجغرافيين العرب كتابه القيم (نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق) وأهداه للملك النورمانى ، ويعرف هذا الكتاب أيضاً باسم (الكتاب الرجارى) وقد ترجم إلى اللاتينية فى مستهل القرن السابع عشر . وفى سنة ١١٨٥ م زار الرحالة الأندلسى المسلم ابن جبير جزيرة صقلية ، ولاحظ أن مليكها وليم الثانى (١١٦٦ - ١١٨٩ م) كان يجيد العربية قراءة وكتابة . وهذا نص ما جاء بيوميات ابن جبير بشأن هذا الملك ومبلغ اعتماده على المسلمين : « وشأن ملكهم هذا عجيب فى حسن السيرة واستعمال المسلمين ، واتخاذ الفتيان المجابيب ... ، وهو كثير الثقة بالمسلمين ، وساكن إليهم فى أحواله والمهم من أشغاله ، حتى أن الناظر فى مطبخته رجل من المسلمين ، وله جملة من العبيد السود المسلمين ، وعليهم قائد منهم ، ووزراءه وحجابه الفتيان ، وله منهم جملة كبيرة هم أهل دولته والمترسمون بخاصته ... » وقد لاحظ ابن جبير أيضاً أن المسيحيين فى بلرم كانوا يتشبهون بالمسلمين ويلبسون ثيابهم ويتكلمون العربية . واستمر الملك النورمانى فى سك العملات بنقوش عربية ، وبالتواريخ الهجرية ومقابلها الميلادى وفقاً للمعادلة الإسلامية أول الأمر . وكانت كثير من السجلات لا تزال تكتب بالعربية وتتذاك بما فى ذلك سجلات القصور الملكية .

وفى تاريخ لاحق ، فى أيام الصوابيين الذين حكموا صقلية بعد النورمان ، حلت اللغة اللاتينية محل العربية فى المكاتبات الرسمية بالتدريج ، ويرجع تاريخ آخر وثيقة عربية فى صقلية إلى سنة ١٢٤٢ م . ولكن الثقافة العربية ظلت باقية بل ازدهرت فى عهد فردريك الثانى (١٢١٥ - ١٢٥٠ م) وزادها قوة معاملاته الكثيرة مع المشرق الإسلامى . وحتى فى عصر ما نفرد (ت ١٢٦٦ م) نجد أن

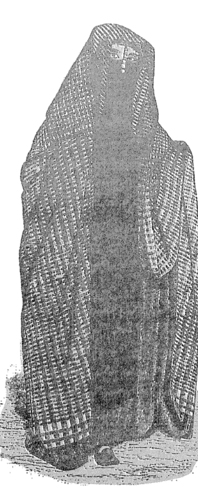


من لوحات المستشرقين الإنجليز

أمارات الأثر العربى كانت لا تزال ظاهرة للعيان ، ففى معسكر لوسيرا ، تلك المستعمرة الحربية الإسلامية التى أسسها فردريك الثانى على أرض صقلية ، كانت الصلوات الخمس ما زالت تقام فى هذا المعسكر . بيد أن الثقافة القديمة كانت آخذة فى التلاشى ، ومع بداية القرن الرابع عشر نجد أن اللغة العربية قد انقرضت فى الجزيرة ، والإسلام آخذ فى الزوال منها فى الوقت نفسه ، إما بالهجرة وإما بالارتداد عن الإسلام . وعلى أية حال ، يعد مكان صقلية فى نقل الثقافة الإسلامية إلى أوربا فى مجمله أقل مما كان متوقعا . ويرجع الإنجاز الأساسى فى هذا المجال إلى عهد فردريك الثانى حين قام عدد من المترجمين المسيحيين واليهود بترجمة سلسلة من الكتب العربية الأصيلة أو القائمة على نصوص يونانية إلى اللغة اللاتينية . ونذكر من هؤلاء المترجمون تيودور ، وهو منجم من أصل شرقى ، ترجم كتباً فى علم الصحة ، وعن الصيد بالبازى ، والمترجم الشهير ميخائيل سكوت ، وهو ساحر ومنجم اسكتلندى أو أيرلندى درس العربية والعبرية فى الأندلس ، ثم التحق بخدمة فردريك الثانى ، وظل فى خدمته حتى مماته . وكان الطبيب اليهودى فرج بن سالم هو آخر المترجمين الصقليين ، وقد ترجم كتاباً قيماً من كتب الرازى فى الطب للملك آنجفين تشارل الأول (ت ١٢٨٥) ، وقد أطلق على هذا المترجم لقب « رازى الغرب » فى العصور الوسطى .

العرب فى أسبانيا :

وفى أسبانيا ، حقق العرب أعظم فتوحاتهم وأطولها بقاءً فى أوربا . ففى سنة ٧١٠ م ، قام زعيم البربر بايواء حبر ديتى ثائر من القوط الغربيين يدعى جوليان ، وقاد قوة مغيرة عبر المضايق إلى « طريف » التى ما زالت تحمل اسمه ، ودفع هذا النجاح طارق ، وهو واحد من البربر عتقاء موسى بن نصير الوالى العربى على شمالى إفريقية إلى تجهيز حملة أكبر ، وفى ربيع سنة ٧١١ م أنزل بمساعدة سفن جوليان



من لوحات المستشرقين الإنجليز

حوالى ٧٠٠٠ جندى من رجاله عند جبل طارق . وتقدم من هناك إلى داخل أسبانيا ، وهزم جيش القوط الغربيين واستولى على قرطبة وطليطلة . وكان قوام الجيش الإسلامى الذى قام بهذه الحملات من البربر دون استثناء ، لكن فى سنة ٧١٢ م وصل موسى بن نصير نفسه على رأس جيش عربى قوامه ١٠٫٠٠٠ رجل ، واستولى على مدينتى إشبيليه وماردة . وبعدئذ صار التقدم العربى سريعاً ، وما أن حل عام ٧١٨ م حتى كان العرب قد احتلوا الجزء الأعظم من شبه جزيرة أيبريا ، وعبروا جبال البرانس إلى جنوبى فرنسا ، وأوقف الفرنجة بقيادة شارك مارتل هذا التقدم فى معركة بواتيه سنة ٧٣٢ م .

ولقد كانت أسبانيا عشية الفتوحات العربية فى حالة من الضعف يرثى لها . ويقول أحد المؤرخين الأخباريين المتقدمين « لم يبق لأسبانيا من كل ما كانت تملكه ذات يوم إلا اسمها » . فمن ناحية كانت

طبقة ملاك الأرض الصغار تملك اقطاعيات كبيرة عديدة ، ومن ناحية أخرى نجد الجماهير الغفيرة البائسة من رقيق الأرض والأحلاس ، والطبقة الوسطى المتهالكة المتحللة . أما الطبقة الممتازة فكانت معفاة من معظم الضرائب ، وتعيش حياة الترف والانغماس فى الشهوات ، بيما سائر طبقات الشعب جائعة ساخطة . وبحوم بأطراف الريف عصابات اللصوص من الأرقاء والأحلاس الآبقين . وفى سنة ٦١٦ م ، بدأت موجة تعذيب لعدد كبير من يهود شبه الجزيرة ، فأضاف ذلك عنصراً آخر إلى سائر العناصر التى لم تكن تملك شيئاً تخاف أن تفقده ، وراودها الأمل فى أن تكسب كل شىء من التغيير . وكان قوام جيش القوط الغربيين أقنان الأرض المجبرين على الخدمة العسكرية . وعدم الاعتماد على هؤلاء أمر مفهوم تماماً . وقد أحدثت انتصارات العرب المبدئية إنهياراً مباشراً تقريباً فى هيكل دولة القوط الغربيين المتعفن . وأضرب عبيد الأرض عن العمل ، وثار اليهود ، وانضمت الطائفتان إلى الغزاة وسلموا لهم مدينة طليطلة .

وكان نظام الحكم الجديد نظاماً متحرراً متسامحاً ، حتى أن كتاب الحوليات الأسبان يقولون إنه كان أفضل من حكم الفرنجة فى الشمال . ومن أعظم الفوائد التى حققها الفتح العربى لأسبانيا القضاء على الطبقة الحاكمة القديمة من النبلاء ورجال الدين وتوزيع أراضيهم ، وخلق طبقة جديدة من صغار ملاك الأرض ، وكانوا هم المسئولين عن الازدهار الزراعى لأسبانيا المسلمة إلى حد كبير . كما تحسنت أحوال الأرقاء ، ووجدت الطبقة البرجوازية فى الوقت نفسه مفراً من متاعبها باعتناق الإسلام على نطاق واسع ، وتحققت هويتها مع العرب .

وبعد الفتوحات بقى جند الجيوش الفاتحة فى أسبانيا ، وتوطنوا فيها وتزاوجوا مع الأسبان . وتوالت موجات الهجرة من شمالى افريقية ومن الشرق خلال القرن الثامن ، ووفد معها إلى شبه الجزيرة كثير



من لوحات المستشرقين الإيطاليين

من العرب والأفارقة . وفى سنة ٧٤١ م ٓ
البربر من القوة بحيث استطاعوا القيام بثـ
عامة ضد العرب فى أسبانيا . وأر
الخليفة جيشاً عربياً معظمه من الشاميين
فوصل سنة ٧٤٢ م بعد رحلة طويلة حا
بالمغامرات ، وكان قائده بلج بن بشـ
وسرعان ما هزم البربر على أيدى ،
الجيش الذى نال مكافأة على هذا العـ
تمثلت فى منحه اقطاعيات من الأراضـ
الأسبانية الساحلية المطلة على البـ
المتوسط . واستقر هؤلاء الشاميون حسـ
أجنادهم فى الشام مقسمين على ٓ
الأندلس ، فأنزل أهل جند دمشق كـ
« ألبيرة » وسميت دمشق ، وأنزل أهل ـ
الأردن كورة « مالقة » وسميت الأردن
وأنزل أهل جند فلسطين فى « شذو
وسميت فلسطين ، وأنزل أهل جند حمـ
كورة « إشبيليه » وسميت حمص ، وأ
أهل جند قنسرين كورة « جيان » وسمـ
قنسرين ، وأنزل أهل جند مصر فى « با
ومرسيه » وسميتا مصر . وكان هؤلاء العر
الحائزون للاقطاعات ملزمين بالخـ
العسكرية وقتما تستدعيهم حكومة قرطبـ
الحاضرة العربية . وفيما عدا ذلك ، كـ
يعيشون على غلة الأراضى التى أقطعـ
لهم . ولم يكن العرب قد ألفوا الزر
بعد ، وفضل معظم الحائزين للاقطاعا
استيطان المدن الرئيسيه للكورة التى ؛
أراضيهم فى نطاقها ، وأن يعيشوا ،
ما يحصلون عليه من ايرادات من الأر
الأسبان ، أو مشاركة الذين يقومون بزرا
الأرض فى المحاصيل . ونشأ من هؤ
سكان جدد للمدن الصغيرة ، وطا
عربية محاربة تعيش على ما تحصل عليه
إيرادات ، وصارت تعرف با
(الشاميين) أو السوريين لتمييزهم ،
المستوطنين القدامى الذين وفدوا مع الغز
الأولى .

ولقد خلقت غلبة هذا العنصر الشا
فى الأندلس ، نتيجة هذه الأحداث ، يـ
مستحبة لعبد الرحمن ، وهو أمير أمو
ذهبت دولة قومه ، ونكل بروؤس أهله
الشرق . وبعد مناوشات مع جيش بـ

الذى كان أكثره من موالى الأمويين ، نزل عبدالرحمن الداخل عند قرية « المصارة » سنة ٧٥٥ م . وسرعان ما هزم جيش الوالى الذى كان قد اعترف بالعباسيين ، واستولى على قرطبة سنة ٧٥٦ م ، وأقام حكم الأسرة الأموية المستقلة بالأندلس التى استمرت حتى سنة ١٠٣١ م .

الحكم الأموى فى الأندلس :

حفل القرن الأول للحكم الأموى فى الأندلس بالمصاعب ، وانشغل أمراء قرطبة خلال ذاك القرن بإصلاح أحوال البلاد ، ومواجهة حالات التمرد الخفية والظاهرة بين العناصر المختلفة للسكان . وقد كان العرب أساساً من أبناء المدن ومن الحائزين للاقطاعات المخصصة لأجناد الأرستقراطية العسكرية . وكانوا أقوى ما يكونون فى الجنوب الشرقى ، وظلوا فترة طويلة يهددون سلطة الحكومة تهديداً خطيراً . كما أضعف توقف الهجرة العربية خلال القرن التاسع ، والاندماج المطرد بين العرب والأسبان المستعربين الذين دخلوا الإسلام تأثير القبائل العربية العظيمة بالتدريج التى لم تقم فى العصور الأموية المتأخرة بأى دور مشهود فى الشئون العامة . أما البربر فكانوا أكثر عدداً وأشد خطراً ، وتزايد عددهم بالهجرة المستمرة حتى أواخر القرن الحادى عشر . وكونوا أقلية فى المدن فتمثلتهم بسرعة . وكانت أغلبية هؤلاء البربر من المغاربة متسلقى الجبال ففضلوا استيطان النواحى الجبلية ، وجذبتهم طريقة الحياة المناسبة لطبيعتهم التى تقوم على تربية الأغنام والزراعة إلى جانب المزايا الحربية لهذا النوع المألوف لهم من التضاريس . وأخيراً ، كان ثمة الأسبان أنفسهم والنصارى واليهود الذين ارتدوا باعتناق الإسلام . وكانت مجتمعات غير المسلمين المحمية أكثر عدداً وأحسن تنظيماً فى الأندلس من مثيلاتها فى أى مكان آخر بديار الإسلام . وقد انتهجت الحكومة معهم سياسة متحررة متسامحة عموماً ، ولكن ما حدث من قمع وكبت كان راجعاً إلى أسباب سياسية أصلاً . ومع ذلك كان الدخول فى الإسلام ، بالجذب لا بالقسر ، سريعاً ومكثفاً . وسرعان ما كون المسلمون الأسبان المتحدثون بالعربية الأحرار منهم والعتقاء ، والعبيد جزءاً أساسياً من السكان . وحتى الذين ظلوا على دينهم القديم اختاروا اللغة العربية أيضاً ، وبشكل لافت للنظر . ومما يوضح ذلك رسالة « الفارو » كاهن قرطبة فى القرن التاسع الميلادى التى يولول فيها شاكياً :

« لقد انصرف كثير من أبناء دينى إلى مطالعة أشعار العرب وأساطيرهم ، وهاموا بدراسة كتابات علماء الكلام المسلمين وفلاسفتهم ، وهم لا يقصدون بذلك إلى تفنيدها ، بل يقصدون إلى التعبير عن خوالجهم بأسلوب عربى رائع صحيح » .

ويستمر الفارو فى رسالته متسائلاً :

أنّى يتاح لإنسان فى هذه الأيام أن يقابل واحداً من أبناء جنسنا يقرأ التفاسير اللاتينية للكتب المقدسة ؟ ومن ذا الذى يدرس منهم فصول الأناجيل وسير الأنبياء والحواريين ؟

واحسرتاه : إن كل الشبان ذوى المواهب لا يعرفون إلا العربية وإلا كتابات العرب ، فهم يقرؤنها ويدرسونها بحماسة بالغة منتهاها ، كما أنهم ينفقون المال الطائل لاقتنائها فى مكاتبهم ، وأنك لتراهم — حيثما وجدوا — يذيعون أن تلك الآداب — جديرة بالاعجاب . فإذا تجاوزت عن ذلك وأخذت تحدثهم عن الكتب المسيحية إزور جانبهم وأجابوك بازدراء : إنها أسفار تافهة لا خطر لها ولا قيمة » .

واحسرتاه عليهم ! لقد نسى المسيحيون أنفسهم حتى ليندر العثور بين الآلاف منهم على فرد واحد يستطيع أن يحرر إلى أحد أصدقائه رسالة لاتينية بأسلوب مقبول ، على حين ترى جمهرتهم قادرة على الإبانة عما فى أنفسهم بأسلوب عربى رائع ، وعلى حين ترى حذقهم فى قرض الشعر العربى قد وصل إلى حد فاقوا معه العرب أنفسهم » .

وفى هذا الوقت نفسه تقريباً ، نجد أسقف إشبيليه يرى أن من الضرورى ترجمة الكتاب المقدس إلى العربية وأن يفسر بهذه اللغة ، لا من أجل البعثات التبشيرية ، بل لحاجة المجتمع المحلى . وقد عمل كثير من النصارى فى خدمة الدولة حتى أن الأفراد الأمويين كانوا يرسلون الأساقفة فى بعثات دبلوماسية هامة . وأطلق على النصارى واليهود المتكلمين بالعربية اسم « المستعربين » أما الذين اعتنقوا الإسلام منهم ، فأطلق عليهم اسم « المولدين » والمعنى متقارب إلى حد ما .

وتعد أيام عبدالرحمن الثانى (٨٢٢ — ٨٥٢ م) فترة سلام طويلة نسبياً . فقد أعاد هذا الأمير تنظيم مملكة قرطبة على النسق العباسى ، وأدخل فى بلاطه الإدارة المركزية والبيروقراطية والتنظيمات العباسية . وقد عرف عنه أنه شمل الآداب برعايته ، وجلب كثيرا من الكتب والعلماء من المشرق ، فقوى الروابط الثقافية بين الإسلام فى الأندلس وبين مراكز الحضارة الإسلامية فى المشرق . ومن الشخصيات اللافتة للنظر شخصية « زرياب » وهو موسيقى فارسى الأصل ، عمل معلمه المغنى الكبير اسحاق الموصلى على طرده من بلاط الرشيد بدافع الغيرة . فوجد الملاذ فى بلاط قرطبة . وأصبح زرياب حكماً لا يجادله أحد فى الذوق ونظام اللباس فى العاصمة الأندلسية ، وجدد فى الألحان الشرقية تجديداً لم يعرفه أحد من معاصريه ، كما أدخل طعام « كشك ألمظ » إلى بلاد الأندلس .

وفى ظل خلفاء عبدالرحمن تضاءل تهديد الفتنة الداخلية . حيث اندمج العرب والبربر والأسبان المسلمون تدريجياً ، وصاروا مجتمعاً إسلامياً متجانساً فخوراً باستقلاله الثقافى والسياسى ، تجمعه آصرة أيبيرية قوية . واستفادت هذه الحركة نحو الإتحاد السياسى والثقافى استفادة عظيمة من تحول مسار الأحداث فى مستهل القرن العاشر . وكان قيام الخلافة الفاطمية فى شمالى افريقية ، وظهور حركة إنشقاق مضادة لها ، وانتشار دعاة الفتنة هو الذى دفع الأمير عبدالرحمن الثالث (٩١٢ — ٩٦١ م) إلى أن يتخذ لقب الخلافة منادياً



من لوحات المستشرقين الإيطاليين

بنفسه رئيساً دينياً أعلى للمسلمين فى الأندلس قاطعاً بذلك آخر روابط الخضوع للمشرق . وبدأت بخلافة عبدالرحمن الثالث ذروة المجد الأموى فى الأندلس . وساد فى عهده الاستقرار السياسى والسلام الداخلى ، وأخضع كبار الإقطاعيين العرب ومتسلقى الجبال من البربر خضوعاً تاماً للحكومة المركزية . وتضاءلت فى عهده المؤثرات الشرقية ، وبزغت حضارة أندلسية عربية تأثر فيها التراث العربى الكلاسيكى بالبيئة المحلية بعض التأثر . وفى الوقت نفسه استمرت العلاقات التجارية مع المشرق ، وعادت العلاقات الدبلوماسية مع بيزنطة ، مما يدل على قوة الدولة الأموية وهيبتها . ولقد عرف الحكم الثانى (٩٦١ - ٩٧٦ م) بأنه نصير الأدب والفن ، وبنى مكتبة ضمت عدة آلاف من الكتب ، وواصل حاجبه المنصور ، الذى كان الحاكم الحقيقى للأندلس عمل عبدالرحمن فى إقامة حكومة مركزية وفى توحيد السكان .

وقد أعقب موت المنصور فى عهد هشام (٩٧٦ - ١٠٠٨ م) فترة توقف وركود . وأطلق تراخى السيطرة المركزية العنان للمنافسات المكبوتة بين الطرفين « الأندلسيين » أعنى جميع سكان أسبانيا المسلمين ، وبين البربر المهاجرين فى وقت متأخر من أفريقية . وفى هذه الفترة الفاصلة التى نشبت فيها الحرب الأهلية ، وما تلاها من فتن ، قام طرف ثالث ، هم الصقالبة بدور مصيرى . وقصد بالصقالبة فى أول الأمر ، من كان أصله أوربى شرقى ، وقصد بهم آخر الأمر جميع الصقالبة المنحدرين من أصل أوربى وكانوا فى الخدمة الملكية . وكان كثير منهم من الإيطاليين أو ممن وفدوا من معاقل الممالك المسيحية المستقلة فى الشمال التى لم تكن قد فتحت بعد . وكان هؤلاء الصقالبة الذين يجلبون وهم صغار السن مسلمين أساساً ، ويتكلمون اللغة العربية . وبحلول منتصف القرن التاسع وجد أن أهميتهم قد ازدادت فى الجيش والقصر ، ويقال إن عددهم قد بلغ فى أيام حكم عبدالرحمن الثالث ١٣٫٧٥٠ رجلاً . وأعتق كثيراً منهم ، واكتسبوا ثروة ومكانة . واستخدمهم الأمراء الأمويون فى مناهضة كبار الإقطاعيين العرب ، وعينوا كثيراً منهم فى المناصب الحكومية الرفيعة . وولوهم قيادات الجيش . وقد ساعد عدم خضوعهم ، وصراعهم مع البربر ، على قهر الخلافة الأموية .

ملوك الطوائف :

كان النصف الأول من القرن الحادى عشر فترة تفتت سياسى ، انقسمت أسبانيا المسلمة خلاله إلى سلسلة من صغار الملوك وأمراء البربر والصقالبة ذوى الأصل الأندلسى ، وهؤلاء هم الذين أطلق عليهم اسم « ملوك الطوائف » . وقد أدى هذا الضعف السياسى إلى غزو أسبانيا المسلمة غزواً مزدوجاً - غزو النصارى من الشمال بمساعدة الفرنجة ، وغزو البربر من الجنوب . وفى سنة ١٠٨٥ م أطبق المد الزاحف للاسترداد المسيحى على مدينة طليطلة التى كان ضياعها ضربةً قاصمة للإسلام فى الأندلس . ولكن على الرغم من ضعف أسبانيا السياسى وتفككها ، إلا أن الفترة الفاصلة لملوك الطوائف كانت من الفترات العظيمة للتنوير الثقافى حيث أصبحت القصور الصغيرة مراكز إشعاع للثقافة والفلسفة والعلم والأدب ، وفى الوقت نفسه ، أتاح سقوط الخلافة استئناف العلاقات الاقتصادية والثقافية النشيطة مع المشرق .

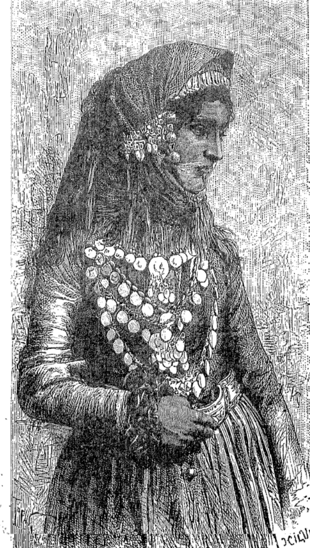
ولقد انتهى عصر « ملوك الطوائف » بغزوة بربرية جديدة من أفريقية . ودخل يوسف بن تاشفين ، مؤسس دولة المرابطين ، أسبانيا بدعوة من أهل الأندلس لمواجهة التهديد المسيحى . وبعد أن هزم المسيحيين فى سنة ١٠٨٦ م ، واصل تقدمه ليضم ممالك الطوائف إلى إمبراطوريته المغربية . وقد أفسح المرابطون الطريق بدورهم لأسرة حاكمة جديدة من أفريقية . هى أسرة الموحدين ، وهم طائفة بربرية متعصبة . وفى الوقت نفسه استمرت عملية الاسترداد المسيحى . وفى سنة

١١٩٥ م أحرز المسلمون آخر انتصار كبير لهم عند مدينة الأرك . وفى سنة ١٢١٢ م ، كانت هزيمة موقعة « العقاب » عند طلوشة بداية سلسلة التقدم المسيحى الذى بلغ ذروته بالاستيلاء على قرطبة سنة ١٢٣٦ م ، وعلى إشبيلية سنة ١٢٤٨ م . وقد انقسمت مملكة المرابطين هى الأخرى إلى عدد من ممالك الطوائف الجديدة التى لم تدم طويلاً . وبحلول نهاية القرن الثالث عشر كان المسيحيون قد استردوا شبه الجزيرة كله ما عدا مدينة وإقليم غرناطة الذى حكمته أسرة مسلمة ما يقرب من قرنين آخرين من الزمان . وحين آذنت شمس المسلمين المشرقة فى الأندلس بالمغيب ، كان فى غرناطة قصر الحمراء الذى يأسر الخيال ، وهو آخر وأروع الآثار المعبرة عن العبقرية المبدعة . وفى الثانى من يناير سنة ١٤٩٢ م ، استولت جيوش قشتالة وأرغون المشتركة على مدينة غرناطة ، وبعد فترة وجيزة صدر مرسوم ملكى يقضى بطرد كل شخص من غير الكاثوليك من شبه جزيرة أيبريا . وعاشت اللغة العربية فترة من الزمن بين أولئك الذين أجبروا على اعتناق المسيحية ، بل تم ترحيل هؤلاء أيضاً إلى إفريقية فى بداية القرن السابع عشر .

أثر العرب فى أسبانيا :

تمثل أسبانيا المسلمة فى أوج مجدها مشهداً رائعاً للعزة والفخار . وقد أثرى العرب الحياة فى شبه جزيرة أيبريا بطرق كثيرة : فأدخلوا الوسائل العلمية للرى فى الزراعة ، وعدداً من المحاصيل الجديدة مثل : الموالح ، والقطن ، وقصب السكر ، والأرز . وكانت التغييرات التى أحدثوها فى نظام ملكية الأرض تكاد تكون السبب المباشر لازدهار الزراعة فى أيام الحكم العربى فى أسبانيا . كما أقام العرب كثيراً من الصناعات مثل : صناعة النسيج ، والفخار ، والورق ، والحرير ، وتكرير السكر ، ونقبوا عن مناجم الذهب والفضة الهامة ، وعن غيرها من مناجم المعادن الأخرى . كما صنع الصوف والحرير فى قرطبة ومالقة والمرية ، والفخار فى مالقة وبلنسية ، والأسلحة فى قرطبة وطليطلة ، والجلود فى قرطبة ، والسجاد فى بازة وقلشانة ، والعرب هم الذين أدخلوا صناعة الورق من الشرق الأقصى إلى شاطبة وبلنسية . ويقال إنه كان فى قرطبة وحدها ١٣ر٠٠٠ نساجاً . وتمت تجارة أسبانيا المسلمة نمواً كبيراً مع المشرق ، وكانت الأساطيل التجارية الراسية فى الموانئ الأندلسية تحمل بالبضائع الأسبانية لكل بلاد البحر المتوسط . وكانت الأسواق الرئيسية للبضائع الأندلسية هى شمالى أفريقية ، ومصر فى المقام الأول ، والقسطنطينية حيث كان التجار البيزنطيون يشترون منتجات الأندلس ، ثم يعيدون بيعها إلى الهند وبلدان آسية الوسطى . وتوضح كثير من الكلمات العربية المستخدمة حتى الآن فى مجال الزراعة والصناعات المختلفة قوة تأثر اللغة العربية . ومازالت مصطلحات عربية عديدة مستخدمة فى الشئون السياسية ، وفى الإدارة المحلية الأسبانية ، وتدل بعض الألفاظ الحربية المستخدمة الآن على ثبات التقاليد العربية . أضف إلى هذا أن الملك المسيحى الذى استرد قلعة إشبيليه ، قد احتفى بذكرى عمله هذا وسجله فى نقش باللغة العربية نصه « المجد لربنا ، ولسلطان دون بدرو » . وظلت العملات الأسبانية فترة طويلة بعد الاسترداد المسيحى عربية النمط .

وقد أضافت الأندلس إضافات هامة إلى كل فرع من الفروع الكلاسيكية الأساسية لتراث العرب الذى تنتمى إليه على الرغم من بعد المسافة ، وما اتسمت به



من لوحات المستشرقين الإيطاليين

من خصائص محلية . بل وصل التراث اليونانى نفسه إلى عرب الأندلس عن طريق الكتب التى جلبت من مراكز الترجمة فى المشرق فى عهد عبدالرحمن الثانى بخاصة ، وبدرجة تفوق وصولها من المصادر المحلية . ولقد ظهر التأثير المحلى أول الأمر فى الشعر الغنائى ، حيث ابتدع عرب الأندلس أنماطا شعرية جديدة لم تكن معروفة لمسلمى المشرق ، وكان لها تأثير كبير على الشعر المسيحى الأسبانى المتقدم ، ولربما على الآداب الأخرى لبلاد شرق أوربا . والراجح أن الإبداع المتميز لأسبانيا المسلمة يتمثل بحق فى فنها ، وبخاصة فى مجال العمارة التى قامت على النماذج العربية والبيزنطية للشرق الأدنى أساساً . وتطورت فى ظل التأثيرات المحلية إلى فن جديد يتسم بالتفرد والابتكار . ويعد جامع قرطبة الشهير الذى بدأ بناؤه فى عهد عبدالرحمن الأول نقطة بداية الطراز الأسبانى المغربى الجديد الذى أنتج بعد روائع مثل مئذنة الجيرالدا ، والقلعة فى إشبيليه وقصر الحمراء فى غرناطة .

والمؤرخون الأسبان ، كما هو متوقع ، غير متحمسين بشكل متسق لما أحدثه الفتح العربى من تأثيرات فى الحياة الأسبانية ، وفى مؤسساتها التعليمية . وفى مقال يمتاز بعمق التفكير نجد العالم الأسبانى المحدث « سانخيث ألبورنث » يعدد ما احتسبه من النتائج السيئة المستمرة لما عانته أسبانيا المسيحية طويلاً من حيث هى حارس الغرب ضد تقدم الإسلام ، وما بذلته من جهود فى الاسترداد المسيحى . وأول هذه النتائج السيئة فى رأيه ، كانت التجزئة السياسية لأسبانيا . كما أحبط الفتح والاسترداد التوحيد السياسى لشبه الجزيرة الذى سبق أن تقدم إلى حد ما فى ظل الحكم النورمانى ، ويرى أن الاسترداد بعث الروح الأسبانية شيئاً فشيئاً من أجل التمتع بالاستقلال من جديد ، وأن الاحتلال العربى قد تسبب فى تخلف أسبانيا دون سائر بلدان أوربا من ناحية التطور السياسى . ويوازى ذلك التخلف الاقتصادى الذى ورثته أسبانيا من



من لوحات المستشرقين الالمان

امتصاص كل طاقتها فى عملية الاسترداد ، فلم يترك إلا قليلاً من تلك الطاقة أو لم يترك شيئاً ألبته لتنمية التجارة والصناعة اللتين عطلتا على أية حال بنقل أسبانيا من الفلك الإفريقى ، وفلك البحر المتوسط ، اللذين أنتمت إليهما فى أثناء الحكم العربى ، إلى فلك أوربا الغربية الذى كانت بالنسبة له وافداً جديداً وراء سائر دولها فى مسار التنمية ، ولسؤ الحظ أنها وضعت فى المحيط الخارجى لهذا الفلك . وأخيراً ، يلاحظ هذا المؤرخ « أن الأثر الحاسم للسيطرة العربية على أسبانيا هو تأخر الحياة الإقتصادية والتنظيم السياسى لدرجة أن عروق الروح الأسبانية الصميمة أسفرت عن تفاعلات حبلى بنتائج محزنة » . وساعد الجهد الذى تكبدته فى الاسترداد على نشوء عقلية محبة للحرب والمغامرة ، وعلى نوع من تخفيف الحس السياسى الذى أدى بالأسبان إلى بعثرة طاقاتهم فى حملات غير مثمرة تهدف إلى التوسع الاستعمارى ، وفى الوقت نفسه نتج عن الشخصية الدينية للحرب نمواً غير صحى متزايد لرجال الدين وتأثيرهم الأكليروسى الذى كان آفة الحياة السياسية الأسبانية . ويثير العلماء الأسبان فى بعض الأحيان نقطة أخرى ، هى أن حضارة الخلافة على الرغم من ثرائها وتنوعها دون أدنى شك ، والإقرار بأنها كانت أكثر ثراءً حقاً من أى حضارة أخرى معاصرة لها فى أوربا الشرقية ، بيد أنها لم تعوض أسبانيا ما أصابها من جراح ، لأنها أبعدت عنها ومعها العرب أنفسهم ، وتسربت بصورة محدودة إلى الحياة الثقافية لأسبانيا المسيحية التى كانت قائمة على الدول

المستقلة الفقيرة والمتخلفة فى الشمال الذى لم يصل إليه الفتح العربى ، بدرجة أكبر من قيامها على ثقافة الجنوب المسلم الباهرة الزاهرة .

حقاً إن تأثير العرب الدائم فى أسبانيا كان أقل بكثير مثلاً ، من تأثيرهم فى بلاد فارس . ففى اللغة الفارسية مازالت جميع المصطلحات الثقافية والروحية مصطلحات عربية أو تكاد . أما فى اللغة الأسبانية ، فنجد هذه المصطلحات باللغة اللاتينية . بيد أن كثيراً من الكلمات الباقية المرتبطة بالحياة المادية يوضح ما تدين به أسبانيا للعرب فى الشئون الإقتصادية والإجتماعية إلى حد كبير ، وفى الشئون السياسية إلى حد ما . وفى مجال الثقافة أيضاً ، لابد أن يعد تراث العرب ذا أهمية كبرى بالنسبة لأسبانيا ، بل لجميع أوربا الغربية فى واقع الأمر . فقد جاء المسيحيون إلى أسبانيا من بلاد كثيرة ليدرسوا مع الأسبان الأصليين على أيدى المسلمين المتكلمين بالعربية ، والمعلمين اليهود ، وترجموا كثيراً من الكتب العربية إلى اللغة اللاتينية . وقد عرف الغرب جزءاً كبيراً من تراث اليونان القدماء أول الأمر من الترجمات العربية التى وجدت فى أسبانيا . وكانت مدينة طليطلة أول مركز عظيم لنقل ثقافة الإسلام إلى المسيحية فى الغرب ، وقد استردت هذه المدينة سنة ١٠٨٥ م . ومع أن كثيراً من العلماء المسلمين ظلوا بهذه المدينة إلا أنهم سرعان ما أجبروا على مغادرتها بفعل عدد من اليهود اللاجئين من الجنوب المسلم الذى كان وقتذاك تحت حكم الموحدين المتعصبين الذين أدخلوا نزعة الاضطهاد الدينى العنيف إلى أسبانيا المسلمة ، ودفعوا كثيراً من اليهود إلى البحث عن ملاذ آخر لهم فى بيئة أكثر تحرراً ، فوجدوا هذا الملاذ فى مدينة طليطلة . وخلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، خاصة فى أيام الفونسو الملقب بالحكيم ، ملك قشتالة وليون (١٢٥٢ – ١٢٨٤ م) قامت مدارس المترجمين فى طليطلة بترجمة عدد ضخم من الأعمال نذكر منها : الأرجانون لأرسطو ، وعدد كبير من مؤلفات

إقليدس ، وبطليموس وجالينوس ، وأبقراط ، وخلفائهم بما عليها من شروح ثرية للعلماء العرب . وقد اشتغل المترجمون عادة مع الذين يعرفون لغتين من لغاتهم الأصلية ، وكان كثير منهم هوداً بالإضافة إلى العلماء الأسبان والأجانب . ومنهم : دومينجو جند يسلفى ، وبعض اليهود الذين اعتنقوا الإسلام مثل : يوحنا الإشبيلى ، وبطرس الفونسى . ومن البلاد الأخرى جيرارد الكريمونى من إيطاليا وهرمان الدلماسى من ألمانيا ، وأدلر من باث ، ودانيال من مورلى ، وميخائيل سكوت من بريطانيا .

لقد ترك العرب بصماتهم على أسبانيا ، وبعبارة أوضح على مهارات الفلاح والصانع الأسبان ، بما يستخدمونه من كلمات فى أعمالهم ، وعلى الفن والعمارة والموسيقى والأدب فى شبه جزيرة أيبريا ، وعلى علم وفلسفة العصور الوسطى التى أثروها بنقل تراث القدماء الذى صانوه بصدق وإخلاص ، بل زادوا عليه . ولا شك أن ذكرى الأندلس عاشت بين العرب أنفسهم ، وبين من أبعدوا منهم إلى شمالى افريقية ، ولا يزال الكثيرون منهم يحملون الأسماء الأندلسية ، ويحتفظون بمفاتيح بيوتهم فى قرطبة وإشبيليه معلقة على جدران منازلهم فى مراكش والدار البيضاء . ومنذ وقت قريب نجد أن الشخصيات العربية التى زارت أسبانيا من الشرق مثل أمير الشعراء المصرى أحمد شوقى ، والعلامة السورى محمد كرد على يذكران عرب المشرق بأعمال إخوانهم الأندلسيين العظيمة ، فأعادا بذلك ذكرى أسبانيا المسلمة إلى مكانها الصحيح فى وعى العرب القومى .

أ ـ كاتب هذا المقال هو الدكتور برنارد لويس ، المستشرق الشهير أستاذ التاريخ الإسلامى والشرق الأدنى فى جامعة لندن قبل وفاته من فترة وجيزة . وترجم عن الإنجليزية من كتابه « العرب فى التاريخ »



من لوحات المستشرقين الإنجليز

هوامش :

تم تحرير النصوص ، وتحقيق أسامى البلدان بالرجوع إلى :

١ ـ رحلة ابن جبير ، ورحلة ابن بطوطة ، محاضرتان ألقاهما الأستاذ / محمد مصطفى زيادة ـ يومى ١٢ ، ١٩ مايو سنة ١٩٣٩ ـ بدار مكتب التبادل الثقافى للمغرب بمصر ، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة سنة ١٩٣٩ .

٢ ـ ملوك الطوائف ، ونظرات فى تاريخ الاسلام للعلامة دوزى ، ترجمة : كامل كيلانى ، الطبعة الأولى ، عيسى البابى الحلبى ، القاهرة سنة ١٩٣٣ .

٣ ـ صفة جزيرة الأندلس ـ منتخبة من كتاب « الروض المعطار فى خبر الأقطار » للحميرى ـ تحقيق : ليفى بروفنسال ، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة سنة ١٩٣٧ .

٤ ـ المجمل فى تاريخ الأندلس ـ الأستاذ عبدالحميد العبادى ، الطبعة الثانية ، دار القلم ، القاهرة سنة ١٩٦٤ .

حوار مع الأستاذ الدكتور روبرت شيمون رئيس قسم الشرقيات بأكاديمية العلوم المجرية فى بودابست والذى يزور مصر حالياً ضمن برنامج التبادل الثقافى بين مصر والمجر.

الإستشراق وحركة التعريب الحديثة بالمجر
حوار مع دكتور روبرت سيمون



حوار: د. محمد أبودومة

فى السنوات العشر السابقة أقصد منذ الثمانينيات من هذا القرن نشطت حركة الترجمة والبحوث العربية فى المجر بطريقة مهجية وإن كانت على المستوى الفردى لا الجماعى مما يؤكد لنا أنه ليس هناك ما يسمى بمدرسة الاستشراق المجرى بالمفهوم العلمى الذى تعنيه كلمة مدرسة من حيث الانتماء إلى رائد منظر أو أسلوب، ومع ذلك فإن هناك عطاء ملموسا للمستشرقين المجريين ـ لا يمكن تجاهله ـ من الجيل الذى تلا جيل الرواد المعروفين على خريطة الاستشراق العالمى ابتداء من «جولتسيهر» حتى «جولا جرمانيوس» الشهير فى عالمنا العربى والشرقى بـ «الحاج عبدالكريم جرمانيوس) والذى إتخذ من الجامعة مركزا لتقديم ذاك العطاء فى مواصلة البحث والترجمة لمواضيع تتعلق بالفكر والأدب قديمه وحديثه على حد سواء بوزارة وزارة التعليم والثقافة. وتكاتف أساتذة أقسام الدراسات الشرقية والعربية والسامية أمثال الدكاترة «ميكلوش ماروت»، «سجليدى»، «تشلا بريلسكا»، «إيفا بريمياش»، «تماش ايفاى»، «جيزا ميهاى»، «كينجا كوبانى»، «شاندور فودور» رئيس قسم اللغة العربية بالجامعة و ج. بوستين György Busztin وغيرهم.

*** وبصفتكم أحد المسئولين عن الدراسات الشرقية بأكاديمية العلوم المجرية نرجو أن تعطينا فكرة شمولية عن تيار الاستشراق المجرى من خلال الجهود المتلاحمة التى تبذلونها مع المهتمين بهذا الحقل العلمى الذى أدلت فيه المجر بدلوها مثل سائر بلدان أوربا**

ـ الحقيقة التى يمكننى أن أقول بها انه حتى نهايات القرن التاسع عشر لم يحدث التطور الجاد للاستشراق بمفهومه العلمى فى المجر باستثناء باحث أو باحثين موهوبين أذكر منهما على سبيل المثال «يانوش أورى URI JANOS» الذى بدأ دراسته فى «إردى ERDEY» وهو الجزء المجرى الخالص من المجر الكبرى التى استولى عليها الأتراك حتى نهاية القرن السابع عشر وانتقل بعد ذلك إلى «تيدن» لاستكمال دراسته. وبعدها ذهب إلى انجلترا فى أوائل القرن الثامن عشر حيث قام بإعداد فهارس وصفية وتفصيلية للمخطوطات العربية والفارسية والتركية فى أكسفورد وقد ظل يعمل بهذه الفهارس حتى نهاية القرن الثامن عشر.

وأما التطور الملموس للاستشراق المجرى فهو يدخل ضمن تطور الاستشراق العالمى فى أوائل القرن التاسع عشر حين بدأ الاستعمار الأوربى للشرق وظهرت أسماء أساتذة الاستشراق فى أوربا وتشكلت مدارسه بعد ذلك والتى كان أهمها المدرسة الفرنسية بريادة «سلفستر دى ساسى» الذى كان أستاذا بـ «كولج دى فرانس» والمدرسة الألمانية التى تكونت على يد «هنرى ليبرخت فليشر» وكان اهتمام المدرسة الفرنسية بالمسائل التاريخية المعاصرة والنواحى السياسية المرتبطة بها أكثر من اهتمامها باللغة والنحو والأدب ولا أدل على ذلك من إصدار أصحاب تلك المدرسة ترجمة مقدمة ابن خلدون حينما استولت فرنسا على الجزائر لأنهم وجدوا أن فى ترجمة هذا العمل أهمية كبرى للتعرف على تاريخ شمال إفريقيا، ومن الملفت للنظر أن المترجم والناشر كانا من بين جنود الجيش الفرنسى بالجزائر آنذاك، هذا بعكس المدرسة الألمانية التى كان اهتمامها الأكثر بالنحو واللغة والأدب ومرجع ذلك لسببين أولها عقلية «فليشر» وتركيزه على كل ما يتعلق باللغة قبل كل شىء وثانيهما لأن الألمان لم يتجهوا إلى الاستعمار حتى نهاية القرن التاسع عشر ومن أهم الأعمال التى نقلتها المدرسة الألمانية من العربية فى القرن التاسع عشر هو كتاب تاريخ الرسل والملوك «للطبرى».

وفى إطار الاستشراق الألمانى نستطيع أن نضع أيدينا على بداية الاستشراق المجرى وأولى خطا تطوره

*** لعل دكتور روبرت يقصد من ذلك تتلمذ مؤسسى الاستشراق فى المجر على يد «فليشر»**

- نعم لقد ذكرت سابقا أن بعض أبناء المجر الذين اهتموا بالشرقيات وعلومها قد انتشروا فى أوربا بعد دراستهم فترة ما فى ترانسلفانيا (ERDEY) وكانوا هم فاتحة كتاب الاستشراق فى المجر - إن صح هذا التعبير - إلا أن تلميذ فليشر الحقيقى هو «جولتسيهر» حيث درس عليه فى ليبزج وكان يسمى بين زملائه بالشيخ الصغير إذ أنهم لقبوا فليشر بالشيخ الكبير وترجع ذلك لتفوقه والذى حدا بأستاذه أن يسند إليه مهمة تدريس زملائه أثناء غيابه.

*** هل يعنى هذا أن تلميذ «فليشر» قد نقل منهج المدرسة الألمانية إلى المجر وصار أحد فروعها وأن ما قدمه جولتسيهر ومن جاء بعده من بحوث ودراسات لمستشرقى المجر هو إمتداد للمدرسة الألمانية أم هناك تنظير خاص يختلف عن المنهج الألمانى فى البحث؟ ثم ما هى العوامل التى أدت إلى ذلك إن كانت هناك عوامل؟**

- يمكننى أن أقول فى هذا الصدد أن جولتسيهر نجح فى الجمع بين الاستشراق النظرى والاهتمام بالمسائل الحديثة فى آن واحد فى الوقت الذى لم يتطور فيه الاهتمام بالمسائل الحديثة عند الألمان إلا فى القرن العشرين كان هناك اهتمام لديه بالشعر ومسائل الإسلام بجانب دراسته وتحليله للتاريخ المعاصر وهذا يعنى وجهة نظر أخرى تشكلت من المزج بين المدرسة الألمانية والمدرسة الفرنسية كما أن المشاركة الفعلية والعملية لجولتسيهر لعلماء الإسلام وانضمامه كأول طالب أجنبى لحلقات الدرس فى الجامع الأزهر بتصريح من شيخ الأزهر إنذاك، وفهمه للشخصية المصرية أثناء إقامته فى مصر جعله يؤكد دائماً على ضرورة فهم الإنسان الشرقى من خلال بيئته وما بها من معايير وقيم لا من خلال مفاهيم ومعايير أوربية وإلا فذلك خلط يبعد الباحث عن الحقيقة

*** ذكرتم فى ثنايا حديثكم أن «جولتسيهر» قد عاش فترة زمنية ليست بالقصيرة فى مصر وعلى وجه التحديد قبيل الثورة العرابية فهل كان لهذه الفترة نصيبا فى كتاباته يمكن ضمه إلى مؤلفاته أم جاءت مجرد ذكرى عابرة؟ نرجو أن تلق لنا بعض الضوء على ذلك**

- إن هذه الفترة التى تستفسرون عنها قد سجلها جولتسيهر فيما يمكن تسميته باليوميات والتى كان يراسل بها الصحف المجرية فى مقالات صدرت تباعا تعرف من خلالها القارىء المجرى على الحياة الاجتماعية والسياسية فى مصر من وجهة نظر كاتب أجنبى عشق مصر وشارك أبناءها معايشا لهم فى المجالس الثقافية والحياة العامة لدرجة أن استشف ما ينبىء ببوادر أو نذر الثورة الوشيكة وكتب حول ذلك فى المقالات التى نقد فيها الصحف التابعة للاستعمار وحلل بها الأوضاع الحزبية والسياسية آنذاك

وقد قمت بنفسى بوضع كتاب ظهر بالانجليزية فى ليدن نشرت فيه المراسلات التى كانت بين جولتسيهر ونولدكه وقد ذكر انه كان بينه وبين جمال الدين الأفغانى صداقة حميمة أيدتها تلك اللقاءات اليومية طوال نصف عام بينهما وكانت عنده الرغبة الشديدة - كما ذكر فى احدى رسائله تلك سنة ١٨٧٣ - فى اعداد كتاب عن شخصية الأفغانى لكنه لم يتمه كل ذلك وغيره الكثير يجعلنى أقول أن علاقات جولتسيهر أو (الشيخ الذهبى) - كما ترجموا اسمه علماء الأزهر - أن المثقفين المجرين قد وجدوا فى كتابات جولتسيهر حول مصر والشرق فى نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين منفذا للتعرف على مصر الثقافة والأزهر والمجتمع

من لوحات المستشرقين الالمان



*** دكتور روبرت إن كان جولتسيهر هو خطوة البداية والمؤسس لمدرسة الاستشراق المجرى فهل ترك جيلا بعده يمكننا أن نضعه فى إطار مدرسته؟**

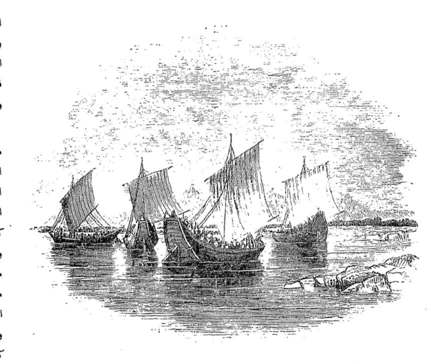
- من المؤسف له ان جولتسيهر لم يترك بعده مدرسة بالمفهوم العلمى للمدرسة العميقة الجذور وإذا وجدت بعض الأسماء فلقد تحول اهتمامها من حقل الدراسات العربية إلى الاهتمام بالمصادر المتعلقة بالتاريخ المجرى قبل الاستيطان (أى قبل مجىء المجريين إلى أرض المجر الحالية) كالسريانية، والبيزنطية، والتركية بالاضافة إلى المصادر العربية وكان أهم من نهضوا بهذا الدور المستشرق (ميهاى كمشكو Kmosko Mihaly) والذى ألف أيضا كتابا صغيرا حول الاسلام لكنه لم يتوخ الدقة فيه وبالتالى فهو لايضيف جديدا ولم تدم حياة هذا المستشرق العلمية أكثر من خمسة عشر عاما وأستطيع أن أقول أن ما بين الحربين العالميتين هى فترة الركود التى أصابت الاستشراق المجرى والتى يدخل فيها بالتالى قلة الاهتمام بالعالم العربى كحقل خصب للاستشراق

وبعد عام ١٩٤٥ ظهر مستشرق جاد ومعروف نسبيا هو (لايوش ليجادى Ligedi Lajos) وكان نائبا لرئيس أكاديمية العلوم المجرية بجانب عمله بالتدريس فى المعهد المسمى فى ذلك الوقت (معهد آسيا الوسطى) وقد رفض أن يجعل الاستشراق مرتبطا بأى موضوع من الموضوعات المتعلقة بالسياسة المعاصرة التاريخية كما كان سائدا فى البلاد الشرقية الأخرى واستطاع بذلك أن يحافظ على استقلالية الاستشراق

وجاءت بعده أسماء حاولت قدر الجهد أن تدفع عجلة الاستشراق إلا أنها لم تكن فى مفهومى مدرسة متكاملة للاستشراق المحدد المعالم

*** نحن هنا فى مصر، وفى سائر البلدان العربية لعرف أن من بين المستشرقين المجريين الذين اهتموا بالعالم العربى والاسلامى**





من لوحات المستشرقين الالمـان

وبالشرق على وجه العموم الدكتور جولا جرمانوس أو الحاج عبدالكريم جرمانوس وقد تخرج على يديه فى الجامعة عدد ليس بالقليل ، مهم من يقوم بدور هام فى حركة الترجمة بالـمجر الحديثة الآن فهل يمكنكم إلقاء الضوء على دور جرمانوس فى هذا الصدد ؟

ـ إننى تتلمذت على يد الدكتور عبدالكريم جرمانوس كما تتلمذ عليه أيضا كل الزملاء الذين يقومون الآن بجهود ، بالرغم من فرديتها ـ فى دائرة الاستشراق ـ إلا أنـها جهود جيدة وملموسة إلا أن للحقيقة العلمية يتحتم على أن أقول ان جرمانوس لم يكن الدارس والباحث المتعمق بالدرجة التى ترضى المثقف الواعى والـمحقق وإن كتاباته يمكن أن تصنف ضمن ما أسمح لنفسى بتسميته بالعطاء الشمولى الذى يهدف فى المقام الأول لإرضاء جماهير القراء المتعطشة لمعرفة حياة الناس فى العالم العربى مثلا يتصورون (الجمل ـ القافلة ـ الحريم ـ الصحراء ـ الكرم » وقد نـجح فى هذا ، وهو على حسب اعتقادى آخر رومانتيكى فى أوربا الشرقية وخليفة للرومانتيكة الأوربية أواخر القرن التاسع عشر والتى لمعت بها أسماء مثل المصور الفرنسى دولا كوروا وشاتوبريان

*** هل يعنى دكتور روبرت ان دور جرمانوس كان سطحيا أو ساذجا ؟ وإن كان ذلك رأيكم فيه ألا يحمد له تخرج جيلكم على يديه ؟ ثم هل ماكتبه حول الأدب العربى فى كتابه المعروف بهذا الاسم مهما كانت بساطته أليس دليلا على ان اهتمامه لم يكن فقط نـحو سحر الشرق ورومانيكياته بل تخطاه إلى ما يهم نـخبة المثقفين ؟**

ـ هذا السؤال عدة أسئلة لكننى فى البداية أود أن أثبت إننى لم أقلل من قيمة جرمانوس كمستشرق مجرى اهتم اهتماماً كبيراً بالعالم العربى إنما ذكرت وجهة نظرى فيه كباحث محقق فهو لم يكن عالما كبيرا لكنه كان مدرسا يتمتع بشخصية نافذة حبب إلينا العربية وغرس بنفوسنا العزم العاشق لدراستها وإتقانـها وكأستاذ معلم إننا جميع من درسوا عليه نقر انه لم يتحلق حول مستشرق من الطلاب بعد جولتسيهر بأعداد كثيرة مثلما تحلق حول جرمانوس ، وأهم الذين يقودون حركة الاستشراق المجرى من دراسات وترجمة وتعليم هم تلاميذه أمثال د شاندور فودور Fodor Sandor رئيس قسم الدراسات العربية والسامية بجامعة بودابست وزملائه دكتور تماش ايفانى Ivani Vinga مدرسة النحو واشتفان أورموش ، وميهاى جيزا ، ويوهاس ارنو ، وميكلوش ماروت ، وتشلابديلسكا وايفا برمياش وغيرهم وبامكانى أن أقول ان الجامعة هى أهم مركز ينهض بالاستشراق فى الـمجر الآن بالمؤازرة الكاملة لوزارة الثقافة والتعليـم وأكاديمية العلوم بالـمجر

وفيما يتعلق بالجزء الثالث من سؤالكم فأنا معكم فى أن أهم كتبه هو (فى الأدب العربى) وأهم جزء فيه الجزء الذى تناول الأدب العربى المعاصر فقد قرأ جرمانوس الكثير والكثير فى هذا الباب وهو من أوائل من كتبو عن تطور الأدب العربى المعاثر فى أوربا وانى بنفسى قد رأيت كراسة كتبها بخط يده فيها مضمون كل رواية لنجيب محفوظ حتى آخر ماكتب لنهاية عام ١٩٧٧ تقريبا ولعل الاتصالات والصداقات التى لم تنقطع بينه وبين الكتاب العرب وأهمهم بالدرجة الأولى كتاب مصر مثل تيمور والحكيم ونجيب محفوظ وغيرهم من رواد الحركة الأدبية المصرية جعلته فعلا يعكف على دراسة وتسجيل الأدب العربى المعاصر ذلك الدور الذى يواصل عمله الآن قسم اللغة العربية فى جامعة بودابست وهو وشيك الصدور فى المكتبة الـمجرية

*** دكتور روبرت ذكرت لنا أن هناك جهود جماعية استشراقية بالمجر متمثلة بدور الجامعة الريادى فى ذلك فهل هناك جهود فردية ساهمت فى نقل الأدب العربى إلى المجرية ؟ وما مدى تقبل القارىء المجرى المثقف لهذا الفرع من الأدب ؟**

ـ مما لا شك فيه أن الجهود الجماعية بما عندها من امكانات تستطيع أن تقدم الكثير إلا أن الجهود الفردية فى المجر تساهم مساهمة رائعة فى حركة النقل بجانب الدراسة فبجانب مواصلة قسم اللغة العربية بالجامعة لترجمة نماذج من الشعر العربى المعاصر جماعيا ، فإن القائمين على هذا العمل يقدم كل فى تخصصه العديد من الدراسات منها البلاغة العربية ، والنحو والفلكور ، والتاريخ ، والفلسفة الاسلامية وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن من أشهر من يقوم بالترجمة من الأداب العربية إلى الـمجرية الآن هى المستشرقة تشيلا بريلسكى Brilisiki Csilla وقد صدر لها حتى الآن سبعة كتب بدات برحلة ابن بطوطة ، بداية ونـهاية ، يوميات نائب فى الأرياف رجال فى الشمس ، كما ترجمت أعمالا للكتاب عبدالرحمن الشرقاوى ، يوسف ادريس ،

مصطفى محمود ، الطيب صالح بالاضافة إلى مجموعة أساطير مصرية

وإن أكبر أعمالها والذى على وشك أن تفرغ منه الآن هو كتاب ألف ليلة وليلة « الطبعة الهندية » التى صدرت فى أربعة أجزاء ضخمة وسوف يكون هذا الكتاب بجميع أجزائه بين يدى القارىء المجرى فى منتصف هذا العام تقريبا

وأود أن أضيف فى حديثى عن الدور الفردى للترجمة بالمجر شيئاً قد يغيب عن الأذهان ، وهو ما يقوم به كثير من الطلبة ممن تخرجوا فى قسم اللغة العربية بالجامعة وإن كنت لا أستطيع تصنيفهم كمستشرقين بعد ، كما أن للدورات الثقافية للباحثين والطلبة المجريين بمصر والتى تنظمها إدارة العلاقات العربية بوزارة الثقافة والتعليم بالمجر بجهود رجلين كلاهما درس وعمل بمصر وهما (بيتر هايتو Hajto Peter ، ارنو يوهاس Johasz Erno الذى يقوم بتدريس العربية فى الجامعة بالاضافة إلى عمله ، أقول إن لهذه الدورات دورها الفعال أيضا فى هذه الحركة النشطة الآن بالمجر

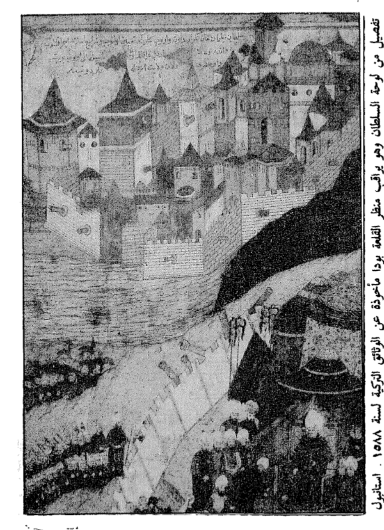
*** بعد حديثكم الشامل عن الاستشراق فى بلدكم وتطوره منذ القرن التاسع عشر حتى الآن نود أن نتعرف على جهدكم الشخصى كواحد ممن خطو نحو العالمية فى حركة الاستشراق والتى بدأتموها باطروحتكم لنيل درجة الدكتوراه « الكانديدات » بعنوان (تطور التجارة المكية وطبيعتها وارتباطها بنشأة الاسلام) .**

ـ إن الرحلة كانت شاقة بطبيعة الحال منذ بداية التخصص فى الدراسات الشرقية لاسيما ما ينتمى إلى العربية أدباً وفكراً وإن أهم الأعمال التى أعتز بمثابرتى وعكوفى على دراستها وفهمها وتقديمها إلى القارىء المجرى فى فترة زمنية تقرب من اثنتى عشر عاما هى ترجمة معانى القرآن وسيصدر فى بودابست فى أواخر شهر مارس ١٩٨٧ فى مجلدين أولها الترجمة وثانيها التفسير والشروحات والتعليقات وهذا أول عمل جامع شامل للترجمة والتفسير فى المجر . وحتى أصل إلى الفهم الواعى للنص القرآنى درست قبل الشروع فى الترجمة لأمهات الكتب العربية مايقدم النشر منها ومايقدم الشعر مركزاً على اللغة العربية وتطورها منذ العصر الجاهلى فصدر الاسلام ثم العصر الأموى فالعباسى كما شغلت زمناً ليس بالقليل بقراءة كتب السنة وشروحها وكتب التفسير بالاضافة إلى المعايشة الفكرية والنفسية لنشأة الاسلام وتطور الخلافة وما صاحب التطور خلال قرن ونصف القرن من وفاة الرسول من صراعات ، واضعاً نصب عينى جمهور المسلمين بفئاته المختلفة علماءاً وفقهاءاً وحكاماً وأهل تصوف وعامة الناس وما تمخضت عنه خلافاتهم وما اجتمعت عليه كلمتهم لأستطيع فهم الكلمة العربية بكل مدلولاتها وإيحاءاتها ، وبعد الانتهاء من ذلك أخذت فى قراءة الترجمات للقرآن الكريم فى اللغات التى أجيدها مثل الانجليزية والفرنسية والألمانية عاقداً بينها المقارنات التى من شأنها خدمة ما عزمت عليه وبعد أحساسى بما يشبه الرضى على درجة تحصيلى أقدمت على الترجمة التى خلصت بعد الانتهاء منها إلى رأى شخصى فى هذا الصدد وهو إن ترجمة معانى القرآن الكريم مهمة جداً فى حد ذاتها إلا أن الشرح والفهم بعد ذلك للنص هو الأكثر أهمية فأنا أقدم هذا العمل إلى المثقف والقارىء المجرى بوجه عام وهذا القارىء ليست عنده خلفية تذكر عن القرآن والاسلام ولا عن كيفية نزول القرآن وأسرار اللغة التى نزل بها وهو بذلك فى حاجة ماسة وضرورية للشرح التفصيلى ليستطيع استيعاب ما جاء به

إن لغة القرآن الجذلة القوية والتى هى قمة التطور للغة العربية بالاضافة إلى ما يشتمل عليه القرآن من تعاليم وتنظيم حياة وسير أمم تفرض على كل متعرض بالدراسة لأسس الدولة الاسلامية الرجوع إليه وقد وضحت ذلك فى المجلد الثانى الذى يتضمن الشروحات والتعليقات

*** هل قمتم بأعمال أخرى بجانب ترجمة معانى القرآن فى تلك الحقبة الزمنية أم خصصتها كلية إلى هذا العمل ؟**

ـ قمت أثناء تلك الفترة أيضاً وبالذات فى عامى ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ بترجمة مقدمة ابن خلدون وأقول بصدق إن الدراسات حول القرآن الكريم والجهد الذى بذلته فيها سهل على



تفصيل من لوحة السلطان وهو يراقب منظر القلعة بودا مأخوذة عن الوثائق التركية لسنة ١٥٨٨ . استانبول

ترجمة مقدمة ابن خلدون بالرغم من صعوبتها أيضاً وقد تتأخر فى الصدور عندنا بالمجر عن ترجمة معانى القرآن لظروف تتعلق بالنشر

*** ليسمح الدكتور روبرت أن أسأله إن كانت تدور فى ذهنه مشروعات أخرى تتعلق بالترجمة من العربية أو دراسة مايرتبط بالعربية ؟ أم أن انشغالكم الآن بالاشراف على الرسائل الجامعية المرتبطة بالاستشراق يحول دونكم والاستمرارية فيما نذرتم نفسكم له واعتدتم على معاناته واستعذبتموها أقصد الترجمات والكتابات الأكاديمية المتخصصة حولها**

ـ صحيح إن الاشراف على الرسائل الجامعية المرتبطة بالتاريخ والأدب العربى تأخذ من الجهد الكثير إلا أن غايتى الكبرى وأمنيتى الأخيرة أن أنهى كتابى حول تطور التاريخ الاسلامى العربى أود أن أكتب فى هذا الموضوع ثلاثة مجلدات الأول يشتمل التاريخ الاسلامى القديم (الكلاسيكى) منذ البداية حتى أوائل القرن التاسع عشر والثانى فى التطور الاسلامى العربى منذ نابليون حتى العصر الحديث ، والثالث يحتوى تحليلا شاملا للتطور الفكرى للعالم العربى جنباً إلى جنب مع التطور التاريخى وقد بدأت فعلا فى هذا الكتاب

وفى رأى أن هذا الكتاب هام جداً ومطلوب فى حقل الاستشراق الأوربى عامة والمجرى على وجه الخصوص ، فالمفاهيم المطروحة الآن عن العالم العربى مأخوذة عن نظرة أوربية محدودة أما برجوازية أو واقعية وفى رأى أن هذه المفاهيم لا يمكن تطبيقها فهى مأخوذة أما عن كتب أو سير بعينها أما ما يخص الدراسة الواعية للهيكل الاجتماعى والتحليل المتعمق لطبقات المجتمع فالاستشراق يفتقر إليه وهذا ما أود أن أقدمه بقدر المستطاع

*** بقى سؤال أخير وهو ما مدى ارتباطكم بمصر ثقافة وفكرا ، ثم ما صدى الترجمات للأعمال العربية فى بلدكم المجر الصديقة ؟**



د . شاندور فودور



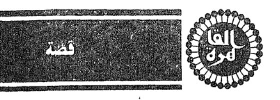
ـ إن مجيئى إلى مصر هو رحلة ثقافية أتزود فيها وبها وإن مصر كمنارة للفكر فى العالم العربى . مضيافة دائما لكل زوارها وتجبر كل من جاءها من قاصدى العلم على العودة إليها ما أستطاع وهذه المرة الثالثة التى أزور فيها مصر وأذكر اننى قرأت السيرة النبوية لابن هشام فى جامعة الأزهر فى زيارتى التى كانت عام ١٩٦٥

أما عن نوعية التلقى للكتاب العربى المترجم إلى المجرية عندنا فإنه ينفذ بعد صدوره بشهرين على الأكثر ، ويكون موضع نقاش بين المثقفين وإن القارىء المجرى يشتاق دائماً إلى الجديد من المعرفة ، ويكفى أن أقول لك على سبيل المثال إنه ستصدر ترجمة مقدمة بن خلدون فى حوالى ١٥ ألف نسخة وترجمة معانى القرآن الكريم فى حوالى ٥٤٠٠٠ ألف نسخة وكم أود أن يكون الترابط الثقافى المصرى المجرى دائما وقويا فهو فى ذلك خدمة جليلة للأدبين والشعبين الصديقين

كما أننى أحب أن أوضح بأنه لا أدل بعد الحوار الحضارى والثقافى بين مصر والمجر من أن أول قنصلية مجرية فى العالم العربى الواسع كانت فى مصر عام ١٩٥٧ .

فى النهاية

لكم الشكر على هذا الحديث الممتع والذى تعرفنا من خلاله على الجهد المتعمق والواضح للمتخصصين فى العربية وآدابها وما قدمه هؤلاء للمكتبة المجرية من أهم الأعمال فى تاريخ الفكر العربى وآدابه ◆





جمال فاضل

زوجة الشيخ شحات

فى لحظات روحية كانت الجلسة على السلم ـ بالتحديد البسطة ـ تروق النفس . ويروق النفس أن ترتفع الرأس وتشخص العينان إلى أعلى بير السلم . فى واحدة من هذه اللحظات .. لحظات ذلك العشق حدث أن فاض الخوف على بيت آل شحات الذى شب من دم العروق ، لأن الرضاونة رابضون خارجه يناورون بديونهم . بل يراهنون فيما بينهم ـ وقد انضم إليهم صهرهم الجديد ـ على أن بيت آل شحات المدين لهم سوف يدخلونه ـ آجلا أو عاجلا ـ دخول الفاتحين . تدفق الخوف ألماً فى القلب وارتخت الجفون تحبس دمعاً وأطل ما يشبه الحلم ؛ هاهى عربة كارو تقف أمام بيت واد العلاف . حاجياتهم الواحدة تلو الأخرى تنزل وتخرج مستقرة فوق الكارو . وسميرة .. ها هى الخطيبة المنتظرة لواد الشيخ شحات تخرج منكسرة . تسير بجانبها والدتها . وخرج أحد الرضاونة خلفهم ينفض يديه فى غبطة معلناً سقوط بيت واد العلاف على الملأ . وان ما حدث ـ على كل مدين للرضاونة ـ أن يستعد له ما لم يسدد عليه . تنبهت على صوته .. صوت واد الشيخ الذى تركه لى المرحوم شحات قائلاً لى :

ـ إن أثمن ما يملكه ـ قبل أن يموت ـ هذا الابن الذى سيسدد ديون الرضاونة الثقيلة . فليتعلم فى البندر وليبارك الله فى الراتب الذى سيقبضه . ويقويكما الله على السداد .

تنبهت على صوته . تذكرت لحظاتها أن اليوم هو الخميس الذى يرجع إلينا فيه من البندر . ويمكث معنا الجمعة حيث يصلى ظهرها فى الزاوية ويعود فى مغربها فى آخر أتوبيس يمر علينا .

تنبهت على صوت يقول :

ـ خير يا أمى ؟

ـ غفوت يا ولدى لحظة فأطل الرضاونة برءوسهم .

ـ مرة ثانية .

ـ وثالثة يا واد الشيخ شحات ما بقيت مديناً لهم .. بل ورابعة وخامسة .

لم يرد على . ضايقنى صمته . فقلت بغضب فيه حزن :

ـ أخشى ما أخشى أن ينتهى تعليمك وتأخذك واحدة من نساء البندر وتأخذ الماهية . وتنسى البيت يا واد الشيخ شحات . وتنسى أمك والروماتيزم . والشجار الدائم بينى وبين المرحوم شحات من أجلك . وأجل تعليمك . وتنسى أنه دائماً كان يقول إن تعليمك ثروتنا . أخشى أن تأخذك واحدة منهن ولانجد من يسدد ديوننا .ويسقط بيت آل شحات .

وتنسى أمك التى كانت تنهض فى غبش الفجر وتخوض فى الطين وتملأالقروانةأنة . وتنسى أن المرحوم شحات كان يدق الطوب وكنا نبنيه معاً . وتنسى أن البيت لم يرتفع إلا بهذه الطريقة . وتنسى أن الديون أنت السبب فيها لكى نعلمك فى البندر وأننا اضطررنا إلى رهن البيت مقابل الديون



الشيخ شحات :

أتذكر أول مرة كانت عقب صلاة المغرب .. إنها المرة الأولى التى حدث فيها أن مددت يدى إلى الرضاونة . بعد صلاة المغرب لملمت شتات نفسى وتوجهت إليهم . فلم يكن هناك حل آخر غير الاقتراض منهم لكى يتعلم الابن الوحيد فى البندر . إنتحيت بأحدهم وهمست فى أذنه فغمرته الفرحة وغاصت يده فى جنبه وأخرج حافظة ضخمة أخرج منها نوتة صغيرة ثم فرد من بين صفحاتها ورقة ليست عريضة وشرع يكتب بعد أن عمل من الحافظة مستنداً على ركبته .. لا أعرف ماكتبه .. لكنى عرضت عليه أن أعرض ما كتبه وهو الشىء الذى سوف أختم عليه .. أعرضه على من لهم بصيرة بالقراءة . عندما وضعت قدمى على السكة عائداً قفز ما دار أمامى مرة ثانية .. قال الرجل :

ـ كل حى يحفظ ماله كما يشاء يا خال شحات .

توقف .. ثم أضاف مرحباً بتكلف :

ـ أهلا .. أهلا .. يا خال شحات . لكن هل على البيت مشاكل مع بقية «البدنة» مثلا ؟

ـ لا مشاكل يا ولدى .. أنت تعلم انه نصيبى فى التركة .

ـ فلنكتب إيصال أمانة مشروطاً بأجل معين للسداد .

على الرغم من أن هذا هو كل ما دار بينى وبينه . أو بينى وبينهم . إلا أننى لا أعرف لما عرضته عليه سبباً فى أن أعرض محتويات الإيصال على من يخبره . فى البيت قلت لها :

ـ يجب أن نرهن البيت أمام الاقتراض من الرضاونة .

ـ البيت .. لماذا ؟

ـ كل حى يحفظ ماله كما يشاء يا خال شحات .. هكذا قالوا .

ـ وليس هناك وسيلة لحفظ الحقوق غير رهن البيت .

ـ الرضاونة قادمون إليك هنا يا بنت عبدالغفار .

واد الشيخ شحات

عند رأس الشارع وهى عائدة لحتها . لقد ثقلت خطواتها . إنها ما فتئت تشكو من روماتيزم المفاصل الذى أورثها إياه ذلك البيت .. الذى أقامته مع الشيخ شحات ـ المرحوم أبى ـ بعافيتها وشبابها .. وأيام عسلها معه ..

وما أن اقتربت من المنزل حتى سقطت كخرقة بالية على العتبة .. عتبة بيت آل شحات . هرعت إليها تاركاً محدثى الذى أسرع خلفى . كان الشحوب يغمر وجهها .

لحظتها صرخت فينا (شاه) بنت البنا بغيظ .

ـ كوب شاى مع ملعقة سمن بلدى .

تفرق الشارع الذى اجتمع حولها . ملأت ذراعى بها وأجلستها فى الظل . تنبهت . تصفحتنا بنظراتها الواهنة . وامتلأ القلب بالخوف عليها . هل يسقط هذا الكيان العملاق . ويدخل الرضاونة بيت آل شحات . إن هذا الكيان نهر دافق يغذى العروق بالتطلع ويبذر فى الأرجاء الأمل . كيان وحيد بعد أن رحل المرحوم شحات .. أبى أسكنه الله فسيح الجنات لما جاهد به من أجل البيت .

شاه بنت البنا تداعبها قائلة :

ـ ماذا جرى أيتها العجوز؟

فافترت شفتاها عن ابتسامة منطفئة .. وقالت بصوت هزيل :

ـ الحلم يا شاه .

ـ أى حلم يا خالة ؟

ـ الرضاونة قادمون يريدون أن يأخذوا البيت .



ـ كيف ؟

ـ الكمبيالات

ـ بينكم أجل محدد للسداد .

ـ لم يعلنوا هذا يا شاه . لقد أخذوا منزل سميرة خطيبة واد الشيخ شحات .. هل نسيت الرضاونة يا شاه . أليست رسائلهم دائماً غير مباشرة ؟

رمتنى بنظرة عميقة ردتنى إلى نضالها من أجل تعليمى فى البندر وكيف أنها كانت تستدين كثيراً منهم . على الرغم من أن ما كانوا يقرضونها .. كانوا يعتبرونه ديوناً آجلة الدفع . وكثيراً ما حذر المرحوم شحات من الإسراف فى مد اليد إليهم حتى لا تنقلب الديون سلاحاً يلوون به ذراعها . وكثيراً ما كانا يتشاجران بسبب الإفراط فى الطلب من الرضاونة . وكان يقول لها عقب كل مرة :

ـ الرضاونة قادمون .

فترد عليه بإصرار :

ـ ولو بعت ملابسى .. لن يدخلوه .. الرضاونة لا يدخلون بيتاً طاهراً مباركاً .

شاه بنت البنا تقرب كوب الشاى بالسمن البلدى من شفتيها بينما هى تقول بعد أن ارتشفت منه :

ـ البيت يا شاه الذى منحته العمر فجاد على بالألم فى المفاصل هل يأخذه الرضاونة ؟

احتضنتها شاه مداعبة بينما نظراتها تمسح البيت الشامخ من أعلى إلى أسفل . تهبط بها إلى حدوة الفرس التى تتوج بابه . فقالت شاة :

ـ لن يحدث هذا . وإن كانت الديون ثقيلة .

ـ أجل كخطوات الموت عند افول العمر .

تنهدت وهى ترخى رأسها على كتفى مضيفة :

ـ فى القلب رغبة فى إطلاق زغرودة يا شاه .. لكن .. كيف ؟

ـ فقلت : بالشوق إلى زمن يأخذ كل حى ما له .

هكذا أخرجت الحروف بلا إرادة من بين شفتى أنا .. واد الشيخ شحات . يدها تبحث عن كتفى . وهى بين ذراعى . حدجتنى بنظرة أكثر عمقاً . جاهدت أن أخفى عينين ترغرغتا بالدمع . قالت وهى تهزنى بشدة .

ـ البيت يا واد شحات .

وشاه بنت تطلق زغرودة مبددة سحابة الهم التى غطت أرجاء الشارع . معلنة استمرار الإصرار على حماية بيت آل شحات من أطماع الرضاونة ◆

لبيك بغداد

سعد درويش

[ألقيت هذه القصيدة فى مهرجان « المربد » الشعرى السابع فى « بغداد »] .

لبيّكِ «بغدادُ» .. أنتِ الحلمُ والأملُ ... وأنت رغم العوادِى الشعرُ والغزَلُ
لما أتانى رسولٌ منكِ يُبلغنى ... أنَّ اللقاءَ قريبٌ .. فاضت المُقَلُ
وبارحَ الروحَ هَمٌّ كاد يُزهقها ... وزايلت جسمىَ الأسقامُ والعِلَلُ
وراودَ القلبَ شوقٌ جارفٌ عَرِمٌ ... لجبهةِ النارِ .. لا خوفٌ ولا وَجَلُ
وعدتُ أىَّ فتىً يُرجَى لنازلةٍ ... يومَ الكريهةِ والفتيانُ تقتتلُ
قالوا أتهزأُ بالأخطارِ؟ قلتُ لهم ... لا ينتهى العمر حتى ينقضى الأجلُ
لَبَّيتُ أمركِ كالجندى ممتثلاً ... فى الحبِّ والحربِ .. قلبُ الحرِّ يَمتثِلُ

* * *

عامٌ مضَى .. كلَّ يوم فيه أسألُهُ ... متى يَحولُ .. فما لى بالنَّوَى قِبَلُ
الشوقُ أرَّقنى والبعدُ برَّح بى ... بُعْدُ الحبيبِ عذابٌ ليس يُحتمَلُ
هنا أعزُّ سنينِ العمرِ قد طُويتْ ... فهل تعودُ لنا أيامُنا الأُوَلُ؟
هيهات .. لكنَّ فى نفسى لها أَرجَاً ... يُحيى الفؤادَ إذا ما انتابَهُ الكَلَلُ
صباحُ «بغدادَ» تجلو العينَ طلعتُه ... وليلُ «بغدادَ» كحلٌ حينَ نكتحِلُ
العيشُ فيها ظليلٌ وارفٌ خَضِلٌ ... وعند «دِجلَةَ» يحلو العَلُّ والنَّهَلُ

* * *

«بغدادُ» كلُّ يدٍ مسَّتكِ باغيةٌ ... يدٌ مدنَّسةٌ أَحْرَى بها الشَّلَلُ
إن العروبةَ تشكو اليوم من عربٍ ... باعوا عروبتَهم للفرسِ .. ما خَجِلوا
وزوَّدوهم سلاحاً يضربون به ... «دار السلامِ» .. فيا خزياً لما فعلوا

هانت عليهم ديارُ العزِّ باذخةً ... فهل نَسُوا أنهم فى عِزِّها رَفَلوا ؟
وهل نَسُوا أنهم فى ظلِّها أَمِنوا ... وهل نَسُوا أنهم من علمِها نهَلوا ؟
لكنَّهُ الحقدُ قد أعمى بصيرتَهم ... قد يُورث الحقدُ ما تعيا به الحِيَلُ

* * *

« بغدادُ » عشتِ على الأزمانِ شامخةً ... الوجهُ مؤتَلِقٌ والمجدُ متَّصلُ
يابنتَ « هارونَ » لا مسَّتكِ عاديةٌ ... ولا أصابكِ إلا العارضُ الهَطِلُ
ولا عَدَتْكِ الصَّبا تَسرى على وَهَنٍ ... فيرقصُ الموجُ فى الشطَّيْنِ والنَّخَلُ
أبوكِ شيَّد تاريخاً ومملكةً ... سارت على هَديِها الأيامُ والدولُ
إن يَجحدوكِ فأقداساً لهم جَحدوا ... أو يَخذلوكِ فأوطاناً لهم خَذلوا

* * *

« صدَّامُ » حسبكَ ما تَحكِى مواقفُكم ... فى كل مُعتَركٍ .. من أنك الرجلُ
ملاحمُ الدم من أقصى الجنوب إلى ... أقصى الشمال .. رواها السهل والجبلُ
خُضتَ المنايا دفاعاً عن عروبتنا ... وعند خوضِ المنايا .. يُعرف البطلُ
نظرتَ حولكَ .. لكنْ لم تَجِدْ أحداً ... فكلهم بصغيرِ الأمرِ مُنشغِلُ
النارُ من حولهم لكنَّهم غَفلوا ... هل غاب عنهم بأنَّ النارَ تنتقلُ ؟
ناديتَ بالسلم .. لم يسمعْ « أبو لهبٍ » ... فَمِلَّةُ الفُرسِ أنَّ النارَ تشتعلُ
حقدٌ قديمٌ وثاراتٌ تؤرِّقهم ... كأنَّ فيهم جراحاً ليس تَندمِلُ
وساعدتْهم علينا من عشيرتنا ... عصابةٌ بالخَنَى والعارِ تَغتسِلُ
مازال فينا من الأعرابِ مَن كفروا ... ومن تراه كأن قد مسَّهُ خَبَلُ
ومَن تشدَّق بالألفاظِ فارغةً ... والأرضُ محتلَّةٌ .. والشعبُ معتقَلُ
ما ثَمَّ إلا وعودٌ كلُّها كَذِبٌ ... على الشعوبِ .. وأقوالٌ ولا عملُ
ورغبةٌ فى زعاماتٍ مزيَّفةٍ ... تُفضِى إلى فشلٍ فى إثرِهِ فشلُ

* * *

أبا « عديٍّ » .. ومصرُ كلُّها معكم ... قد وحَّدت بيننا الغاياتُ والسُّبُلُ
أنباؤكم أول الأنباء يسمعها ... فى «مصرَ» أهلٌ بكم عن نفسِهم شُغِلوا
فحربُكم حربُنا .. بل حربُ أُمَّتِنا ... الضَّادُ تجمعنا والحُلْمُ والمُثُلُ
و« مصرُ » كالعهدِ قلباً حانياً .. ويداً ... بَنَّاءةً .. وضميراً ليس يَخْتَتِلُ
ظنُّوا تباعدَهم عنها سيعزلها ... فخاب ظَنُّهمو .. وهمُ الأُلَى عُزِلوا
وكلُّ ما حَقَّقوه بعد ما انفصلوا ... واحرَّ قلباهُ .. أنَّ الإخوةَ اقتتلوا
« مصرُ » الكبيرةُ تعلو عن صغائرِهم ... أليس من قومهم قد أوذِيَ الرُّسُلُ ؟
و « مصرُ » مهدُ حضاراتٍ ومعرفةٍ ... ليس الأُلَى عَلِموا مثلَ الأُلَى جَهِلوا
« مصرُ » المبادىء والأخلاقِ ما برحتْ ... حتى وإن جُحِدَتْ .. أرحامَها تَصِلُ
تَرْعَى شقيقاتِها .. هذى رسالتُها ... القلبُ ليس عن الأعضاءِ ينفصلُ ◆



دراسة

البنيوية .. وما بعد البنيوية فى النقد الأدبى

ابراهيم فتحى

اللغة تبتلع العالم

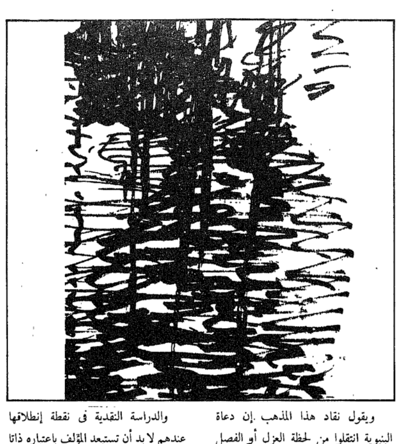
ما تزال كلمة البنية ومشتقاتها غامضة حمّالة أوجه فى بلادنا ، ولكنها تعطى لبعض الناس رونقا شديداً ، فهى « علامة» مسجلة على التجديد والمعاصرة وأشياء أخرى . وقد اهتم كثير من شارحيها عندنا بابراز خطوطها العامة ، أما حظها من التطبيق فى مجال النقد الأدبى فكان ضئيلاً بعيداً عن الاتساق . ولن يكون التركيز هنا إلا على البنيوية فى الأدب ، فكثير من دعاتها يقولون إنها ثورة العصر وليست مجرد إضافة إلى العادات المدرسية التقليدية فى القراءة والنقد .

ومن الشائع أن البنيوية تعطى الصدارة للكل بالنسبة إلى أجزائه وعناصره ، وللعلاقات بين العناصر بالنسبة إلى وجود أو طبيعة أو جوهر هذه العناصر ، وللنموذج اللغوى بالنسبة إلى كل أشكال السلوك الإجتماعى . وكل أنواع التعبير الإنسانى تعد عند البنيوية «علامات » مثل العلامات اللغوية ، يعتمد معناها على ماتواضعنا أى ما اصطلحنا واتفقنا عليه ، فهى مواضعات تحكمية كان يمكن أن تكون أشياء أخرى ، كما يعتمد معناها على العلاقات والأنساق (النُظُم) لا على أى سمات أو ملامح باطنة فى العناصر . إن علاقات القرابة وقواعد الزواج والمحارم هى نوع من اللغة أى هى مجموعة إجراءات صممت لتحقيق نوع خاص من التوصيل بين الأفراد والجماعات .

« والرسالة » الموصلة هنا تتألف من نساء جماعة يجرى تداولهن بين العشائر والعائلات بدلا من «كلمات » لغوية يجرى تداولها . وكذلك الحال مع الملابس ، فهناك « مفرداتها » من القطع والأجزاء المختلفة التى يمكن ارتداؤها على أجزاء الجسم المختلفة من قمة الرأس إلى أسفل الأقدام ، والفتاة التى تلبس قميصا مفتوحاً وسراويل وصندلا تقول لك أى نوع من الفتيات هى ، وكذلك الحال مع الأثاث وعلاقات إعداد الطعام وتناوله . وبالإضافة إلى « المفردات » فكل فروع « الثقافة » فى كل مستوياتها وتفصيلاتها تتألف من علامات لها بنية اللغة وطرق تنظيمها ، فالنموذج اللغوى سائد مهيمن، للأزياء أجروميتها، أى قواعد تركيبية خاصة من التعارض والترابط ، وللسلوك المهذب مصطلحات ذات نسق لغوى هو عدد الإيماءات والإشارات والانحناءات والابتسامات واتساعها أو عمقها ، وهناك نظام أو نسق « لغوى » يحكم ترابط العلامات واستخدامها . الواقع بأكمله يصبح نصا ، والكتابة « عن » الواقع لم تعد نسبة كلمة إلى شيء بل نص إلى نص .

الأدب فى سجن اللغة

ولكن للأدب علاقة فريدة باللغة ، فهو ليس منظماً على نحو لغوى فحسب كالأزياء والأثاث والسلوك المهذب بل هو مصنوع بالفعل من مواد اللغة العادية ويتضمن وعياً خاصاً بطبيعة اللغة نفسها . والكلمات فى الأدب لا تعتمد على الواقع فى معناها ، فاللغة عند البنيوية نسق مكتف بذاته ، وهو ثابت موضوعى معطى سابق على الأداء (الكلام) ، وهذا المذهب يعتبر اللغة نموذجاً أساسياً لكل أنظمة الدلالة لا بسبب طبيعة العلامة والنسق (أو النظام) فحسب، بل لأن الذهن الإنسانى ومن ورائه الكون كله ، يشتركان فى بنية واحدة هى بنية اللغة (تودوروف) والنفس الإنسانية يرتكز بناؤها على مصطلحات (حدود) نحوية (تشومسكى) . وكذلك السلوك الاجتماعى (ليفى ستراوس) .



ويقول نقاد هذا المذهب .إن دعاة البنيوية انتقلوا من لحظة العزل أو الفصل المنهجى للغة بقصد دراستها ، وهى لحظة مشروعة فى البحث العلمى ، إلى إسقاط لهذا العزل على طبيعة اللغة والثقافة والكون . فالنزعة « الموضوعية » الزائفة تعتبر اللغة نظاماً ثابتاً مستقلاً عن فاعلية البشر ، وقائما فى أشكال متشيئة متماثلة معيارية ، وتهبط بالكلام الحى للناس فى علاقاتهم الاجتماعية النوعية إلى مجرد أمثلة لنسق مكتمل التكوين يقع وراء الكلام وعلاقات البشر وكأن اللغة صنم خالق ، فالنسق يتحول إلى سياق جوهرى منعزل عن الفاعلية الإنسانية وتطورها فى الزمان ، فثمة فصل قاطع بين البنية وبين التاريخ ، فاللغة دائمة الحضور بكل إمكانات المعنى المضمرة فيها كل لحظة كما يزعمون .

وتنحصر وظيفة الأدب وخصوصيته فى أن يجعلنا واعين بالطبيعة الخاصة للغة كما يفهمها البنيويون ، أى بأن الكلمات لا تعتمد على الواقع فى معناها ، فالنسق اللغوى مكتف بذاته ، والمعنى كذلك لا يعتمد على المقاصد الذاتية للمؤلف ، بل إن المجال المكتمل المغلق للغة هو الذى يولد المعانى .

والدراسة النقدية فى نقطة إنطلاقها عندهم لا بد أن تستبعد المؤلف باعتباره ذاتا فردية كما تستبعد الواقع الخارجى ، ويكون التركيز على نظام الدلالة الذى يعمل داخل النص الأدبى ، على عملية خلق « الدال » لا على « المدلول » . فاللغة هى وجود الأدب وعالمه والأدب بأكمله ماثل فى عملية الكتابة ، لا فى أفعال التفكير والتصوير وتعميق الوعى والشعور ، فلم تعد اللغة وسيلة توصيل بل هى مضمون الأدب . وفى ثنائية الدال (أى الصوت اللغوى) والمدلول (أى التصور أو المفهوم) لن يكون المدلول مرئيا أبدا أمام العين أما الدال فهو موجود دائماً بإعتباره تنظيماً حر الحركة مستقلا . ولن يكون المدلول أكثر من كتلة هلامية غير محددة المعالم من التصورات مطموسة الحدود الخارجية والترابطات الداخلية .بل إن مجرد الكلام عن المدلول يعنى أنه قد وجد نوعاً متعيناً من التنظيم والإرتباط فى نسق الدال أى فى نسق علامات قائم بذاته ، فما اعتبرناه مدلولا فى مستوى معين وبالقياس إلى نوع معين من الدال يتحول فى مستوى آخر إلى أن يكون دالا بالنسبة إلى مستوى أدنى من المدلول وهكذا يسير التسلسل فى نكوص

لا متناه ولن نخرج من سجن اللغة أبدا . ولكن اللغة عند البنيويين نظام متحجر موطنه الأصلى القواميس وكتب النحو والصرف وكأنه نظام اللغة اللاتينية الميتة ، إنهم لا يرون اللغة أبدا نسقا لفاعلية وعى إجتماعى عملى ، ويصرون على نسق شكلى مغلق من الدلالات دون أن يروا الخلق المستمر للمعانى خارج القشرة الجاهزة . فالوعى الإجتماعى بأوجهه المختلفة يتشكل داخل مادة العلامات اللغوية التى يخلقها التفاعل والعمل والممارسة ، وهى التى تمنح الوعى الفردى غذاءه ، فهذه العلامات هى نتاج نشاط متبادل داخل العلاقات الاجتماعية ويسهم الأفراد فى تنميتها كما تسهم فى تنشئتهم و« تفريدهم » . فاللغة وكنوز تراثها ترابط وإفصاح لتجربة دائمة التغير وهى حضور اجتماعى « دينامى » فى العالم وليست سجنا خانقاً .

تعدد المعانى :

ونتيجة لذلك يصبح « النقد » عند رولان بارت مثلاً فى مرحلة مبكرة ـ كتاب النقد والحقيقة ـ هو بناء معنى للنص الأدبى ، وليس إكتشافاً لمعنى مفترض فيه أو حلاً سلبياً لشفرة هذا المعنى ، فالنص ليس له معنى محدد مفرد وتعدد معانى النص نتيجة منطقية لغياب « مقصد » المؤلف فى الأدب . وهذا التعدد ليس مماثلا لثراء الدلالة فى عالم حى يبنيه النص ، عالم له أبعاد ومستويات وقوى متناقضة ، ولكنه عالم موحد على الرغم من التناقضات . فتعدد المعانى عند النقد البنيوى كثرة ملتبسة لا سبيل إلى المصالحة بين عناصرها . وقد سبقت الإشارة إلى أن المعانى هى نواتج لقواعد ومواضعات داخل أنظمة لغوية موضوعية ثابتة ولكنها تؤدى إلى تباديل وتوافيق متعددة . وهنا لا مكان للفرد الفنان ولا مكان لشخصيات روائية ، فقد أزاحت البنيوية الذات الفردية عن المركز وتواصل ما بعد البنيوية هذه الإزاحة إلى نهايتها المنطقية .

والنقد لن يهتم إلاّ بالطرائق المختلفة لإنتاج معانى متعددة للنص وسيكون التركيز منصبا على « الدال » لا « المدلول » ، وعلى كيفية استعمال النموذج اللغوى لاستنباط نموذج مجرد للسرد القصصى ، نموذج كلى عام ، تكون كل القصص أمثلة جزئية أو تجسيداً خارجيا لقطعة صغيرة أو كبيرة من هذا النموذج الأصلى ، كما تكون كل مناسبات الكلام الفردية أمثلة لنسق اللغة . ويذهب «تودروف » إلى أن الوحدة الأولية للنموذج القصصى هى « العبارة» ، وتتألف من موضوع ومحمول (مسند ومسند إليه أو مبتدأ وخبر على وجه التقريب) ، والعناصر الأولية لعلم السرد أو القص هى الأسم والصفة والفعل كما أن العناصر الثانوية هى النفى والعكس (التضاد) والمقارنات . فالشخصية القصصية هى اسم وما يقوم به فعل بالمعنى النحوى والربط بين أسم وفعل هو اتخاذ الخطوة الأولى نحو السرد . وليست « أجرومية » القص إلا نقلا مباشراً آليا للمفهومات النحوية إلى بنية الأدب . وكان « بارت » فى «مدخل للتحليل البنيوى للقصص » يقدم زعما مشابها عن تماثل البناء اللغوى والبناء القصصى مع إهتمام خاص « بالجملة النحوية ، فالسرد القصصى جملة كبيرة كما أن أى جملة خبرية هى على نحو ما موجز لسرد قصصى . ولكنه لم يقف هنا فقد إنتقل إلى وحدات أخرى لـلقص أكبر من مستوى الجملة ، أى إلى وحدات تنسيق باقات الزهر لا مجرد تأليف الزهرة من أوراقها . وظل التحليل البنيوى يعتبر « الأوديسة » مثلا إطنابا وحشوا عبارته الأصلية عوليس يعود إلى وطنه إيثاكا « والبحث عن الزمن الضائع » عبارتها الأصلية مارسيل بروست يصبح كاتباً .

الأضداد الثنائية :

وينقل دعاة البنيوية من نظريتهم اللغوية القائمة على رفض الطبيعة الإيجابية للعنصر اللغوى (مثل الوحدات الصوتية « الفونيمات») واعتباره فارقاً تفاضلياً ، أى إلى ابراز العلاقة بين الهوية (التماثل) والاختلاف إلى مجال الأدب .

وهنا نفرق فى أزواج من التضاد ونشق طريقنا إلى أعلى ، أى من تفصيلات جزئية خلال مستويات من التعميم حتى نصل إلى درجة عالية من التجريد . وتولد فكرة التضاد الثنائى نظاماً من عناصر كانت عشوائية فى الأصل .

ويقول خصوم البنيوية إن معدات الناقد الأساسية عنده لا تزيد على إستعداد للبحث عن تماثلات وأضداد بين المكونات اللفظية والخيالية للنصوص ، ولن يجد هذا الناقد ـ وكثير من هواة البنيوية فى العالم العربى من هذا الطراز ـ صعوبة فى اقتناص التمييزات . إن أشد التمييزات نفعاً وجدوى عنده هى أشدها ابتذالا ، قسمة



ثنائية تحيط بكل شيء فى الأدب والحياة مثل الحياة والموت وحب وكراهية انسجام وشقاق يقين وشك داخل وخارج أعلى وأسفل نظام وإختلال نور وظلام... الخ ، وهى تقابلات سطحية شاملة تنطبق على كل شيء ويكفى أن تكون لدى الناقد ذخيرة كافية منها يقتطع منها منتجات متفرقه لتصبح مبادئ للتفسير مبادىء منظمة للمضمون الرمزى ، ويكون التحليل النقدى بمربعاته ومستطيلاته وأسهمه المتجهة إلى أعلى وإلى أسفل وخرائطه التى تحاول قراءة العمل مجرد شبكة صيد لا تصطاد إلا ما وضعه الناقد فيها مسبقا .

وبعض نقادنا العرب (د. جابر عصفور) يسمى هذا التقابل الثنائى علاقة جدلية فى كتابه « المرايا المتجاورة » ولكن فريدريك جيمسون فى سجن اللغة ينتقد هذا الشلل الذى تفرضه البنيويه على الأضداد والتقابلات ، فهى أضداد ساكنة آسنة ، يقوم أنصارها بتكديس إحصائى لها فى كومات من الإضافات الآلية . وطرفا التقابل قطبان حاضران متساويان تحيط بهما العين المجردة ، وما من طرف فى وضع الكون والسلب أو الإمكان ونظل إلى الأبد فى أرجوحة الاتزان واختلال الاتزان دون نقله إلى مستوى أعلى ينفى الوضع السابق ويستوعبه فى الوقت نفسه ، إلى جدل حقيقى لحضور وغياب ، لتطور خلاق .

التفكيك بدلا من التحليل :

إن التناقضات داخل البنيوية التى يسمونها الآن بنيوية كلاسيكية قد تعرضت للنقد من جانب أبرز أنصارها ويسمون الآن انصار « ما بعد البنيوية » . « ديريدا » مثلا يذهب إلى القول بأن مفهوم « البنية » نفسه يشجع نظرة غائية ميتافيزيقية تقول بهدف مسبق فاعل ، وهذه البنية باعتبارها « كلا » مغلقا مكتفيا بذاته تستتبع شكلا متحد المركز من التنظيم وهو مركز يقوم بدور القوة المنظمة (بالكسر) المعفاة من تأثير الاختلاف والتقابل ، كما أن البنية تشجع على تصور تدرج هرمى بين عناصرها . وأصبحت



البنية عند « ما بعد البنيوية » مفهوماً شديد القصور قد انزلق متدهوراً إلى كيان غامض . ويقدم « ديريدا » بدلاً من البنية مفهوم سلسلة دلالة مفتوحة النهاية لا تستهدف غاية محددة سلفاً ، وبلا كيان قائد ضمن النسق هو عملية التحويلات المعفاة من التغير والتضاد .

وعند ديريدا لا يوجد شيء خارج النص الأدبى أو غير الأدبى ولن نجد عنده مقولة خاصة بالأدب .

وبدلاً من « التحليل » البنيوى سنجد عنده « تفكيكاً » يطرح موضوعات للتساؤل ، وتحاول القراءة إبراز منطق لغة النص فى تضاد مع المنطق الذى يحكم مزاعم المؤلف . وذلك يمزق الإفتراضات المسبقة المتضمنة فى النص ويبرز التناقضات الحتمية فيها .

ونجد رولان بارت بالمثل لا يعتبر (فى دراسته المعنونة إس زد S/z عن رواية قصيرة اسمها ساراسين لبلزاك) النص بنية ولا نسخة من بنية سرد كما فعل فى دراسته القديمة التى أشرنا إليها ، بل يعتبره ممارسة ، وبدلاً من التجميع الساكن المغلق للنص فى مفهوم البنية يقدم صورة دينامية مفتوحة فى ممارسة « الدال » وألعابه النزقة ، ولم يبق من البنيوية الكلاسيكية إلا أولوية اللغة وتوكيد الدال ، وذهبت مفهومات النسق والتماثل ومشتقاتها إلى سلة المهملات . فلم يعد الأدب نسقاً ولم يعد النص المفرد نسقاً ولا محل لتماثلات بين النص والبنية اللغوية ، فالأدب فى آخر مطاف المرحوم بارت لا يقدم نسخة من اللغة وليس نموذجاً لغوياً وهو كذلك لا يقدم تمثيلاً لواقع .

ولم يعد مفهوم الدال يحوى إلا أثراً ضئيلاً من سلفه البنيوى الكلاسيكى ، لم يعد شكلياً أو جزءاً من محاولة كلية لتحديد القواعد الأساسية لمنسق ما .

ولم تعد قراءة النص عند بارت مؤدية إلى بناء نموذج أو بنية معيارية كالسلبق ، وصولاً إلى قانون قصصى ، بل أصبحت إستهلالاً لمنظور من شذرات ، وأصوات من نصوص أخرى وشفرات أخرى من خارج الأدب . فالمحاولة الآن هى بعثرة النص بدلاً من جمعه ، وتفكيكه بدلاً من توحيده .

ويقدم بارت شفرات خمس يتألف منها الأدب ، شفرة تأويل (طرح لغز وحله) ، وشفرة دلالة تحدد التيمات وشفرة رمز وشفرة أفعال وتسميتها وفق الفهم المشترك وشفرة ثقافة ، وهى شفرات مقتسمة بين المؤلف والقارىء ، وتخلق شبكة من خلالها يمر النص بأكمله ويصبح نصاً فى مروره بها وهذه الشفرات ليست أدبية فى المحل الأول وتنتمى إلى الثقافة عموماً .

ويفقد النص تماسكه ووحدته العضوية وترتفع الأصوات من حنجرة ما بعد البنيوية تحية لنص أدبى جديد هو النص الفصامى ◆

المصدر

Ann Jefferson. Modern Literary Theory.





هل يقتل الحزن الجواد



هل كان حلما ؟

لا ..

فقد نشر الشتاء غلالة شمسيةً ..

كلا ..

فبعض الغيم كان سواده ،

نُـذُراً ..

فهل بكت البيوت ؟

كانت خُطا الأشياء والأنباء تَـهْذِى ..

والرؤى كانت تَمطىًّ فى حبوط ..

لا لون يشعل حدسها ،

كان الرماد يلف أذرع أخطبوط ،

فى لحظة ضاقت على عنق المفاصل ،

واستدارت حول رأسى كل هالات السقوط .

شرع الكلام أسنة الأحزان ،

وا.. لهفى إذا حُمِدَ السكوتْ .

كان الضباب السحر يرحل فى المدائن ..

ينشد الألحان ..

يرقص فى تضاعيفى ..

ويسرى فى خفوت .

هل أطفأ المطر المصابيح التى أوقدتُـها ؟

هل كنت أعبث فى مراهنتى بعمرى ،

حين أطلقت الجواد بلا عقالٍ ؟ ،

هل قبضت الآن موتى ؟

أم على الدرب قريبا

سأموت !؟ ◆







الديناصور خلف نافذتي

سمير ندا

قطرات الشمس تتخذ أشكالا لا يعصم تماسكها زحف ظلال الغروب تقاطع خشب المشربية يستقطر نمنمات الصفو العتيق ، يتشرب دورة الأفلاك الوافدة من اللا زمن ، حيث يسود النور والظلام كقرينين ، لم تنل منهما بداية اللحظة الفاصلة إلى الوجود .

إنقطعت سبحاته وهو يلامس بفرشاته النابضة بالكون باحثة عن لمسة السِّر فيه، تلاثمت القطرات النورانية المعتقة مع شعرها الذهبى فى عناق الأصل بالفرع ، وإن تباعدت بينهما الأيام ، شفتاها تذيبان سحر تلك القوقعة الحبيسة فى مواضى الجمال على ذوب الوهج الدافىء فى ارتعاشة تواصل الأجساد ، حين باحت الغابة بسر وجودها ، وارتعش فى عش زغب عصفور عاين الحياة لحظتها ، وتبادل والده دفء الذكرى فى نظرات موشاة بتغريدة فى حضن الربيع الدائم ، رغم الخطر المحيق ، وتضوع الحياة بعطاء الوجود .

حنت خصلات السحر على ظهرها تداعبه ، والزغب الأصفر يتلاشى فى جب الخيال العميق ، وتعانق البارفان ، بزغمة الألوان ، ومعادلات التكوين ، وحضرة العلم ، وسألته فبرته انفراجة الثغر ، وتعنت مواكب الأصيل برفيف أجنحة الشوق ، وظل الغابة ، وعبق السنين

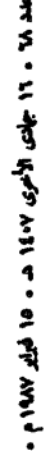
ـ ألوانك غريبة تثير فى الجسد ارتعاشه

قالتها بلغة فرنسية ، تثاملت برحيق الثغر الضنين ، وجسدها أرق من أن تهزه درجات اللون . يروى فى لوحتك تجربة على حافة الكون مناجياً خبء كثافة الحضور .



جلسا على طنافس متقاربة ، ونفرت من زمتة الصيف نسمة تعطرت بالبئر المملوكى ، فى صحن المرسم بحارة الطبلاوى ، وغنت عصافير بلغة البداية حين ذاع الجمال بمقدم فطرة الجدود ، عندما امتطوا جذع شجرة اعتلت نَهْيرا شق إلى قلب البكارة فى غابة الزمن طريقا ، وحط على مرفأ تشكل من أجساد التماسيح ، عندما كانت ألفة ، تلق مح الطبيعة ، بلا خوف ، بلا خطر ، فالنُّهير يتسع للكل ، والغابة ملاذ المتعبين ، حتى أقبل الديناصور ، فتحطم الجذع ، واختفى المرفأ بأعماق النهير ، ولاذ الجد بكهف أورثه الحفيد ، فى حارة الطبلاوى

والعينان تجودان بصفو أمان زرقة السماء ، تهز رأسها ، وتصد تساؤلها ولاتخفى ملابسها الفضفاضة ارتعاشة جسدها ، واللون الوحشى لايرحم رقتها ، فيقول :





ـ درجة اللون الأساسية فضية .. ألا تحبين الفضة يا كارمن ؟

تناغم التساؤل بالإنكار ، فى دهشة يخامرها غضب رقيق .

ـ الفضة منحة الحياة للحياة ، حين يمتلىء الكل بالرغبة والفتون .

لا تزال فرنسيتها تعزف على ثغرها المنفرج قليلاً ، يتيح لبقايا الضياء سبيلاً إلى أطراف أسنان غارقة فى مرمرية أصيلة ، ولسانها يروى الشفتين بذوب أنوثة هيلانه ، فتأسر وعى باريس ، وتخط النصال حكاية العشق المجنون ، فهل يروى كهف الطبلاوى مشهداً ، يغرق الوهج الفضى الأشهب بحمرة الوجد حين يصول ؟! ليس هو باريس ، وإن تحددت هى من أصل هيلانة ، واقتطفت من بوهيمية سان جيرمان تدفق الإثارة ، ونشوة تلق ، فالعمر ناضب مكدود بين براثن الخريف ، وعبثا ينتظر من الربيع صفحه ، فليدع هذا الجنون للتاريخ ، وراح يومىء كمن يؤكد لنفسه قناعة بلغها ، وغمغم :

ـ لست باريس

تساءلت

ماذا تقول ؟!

غلبته التعاسة والجدب ، فتجهَّم ، ثم استسلم ، وعندئذ يحلو له الضحك ، ويُحسن كعادته الدعابة .

ـ هذر التاريخ وخطله فى غفلة من حاضر خدرته حكاية من التاريخ القديم .

طوت جبينها على تجعُّدات ، نامت ظلال الغروب فيها ، وشردت عيناها إلى ركن كثيف الظلمة بغرفة المرسم ، تروم التركيز ، فيما قاله عزيز ، ثم رفعت وجهها يعابسه عدم الفهم ، وخذلانها فى معركة ذهنية جديدة .

لا أفهم ..

وما أكثر ما دفعها عزيز إلى هذه النهاية ، هو يجيد الفرنسية ، ويجيد التعبير بها ، وإن كانت حروف ألوانه أكثر وضوحاً ، وأنفذ تأثيراً إلى القلب ، وإن ألزمت العقل فى معظم الأحيان قيود الغموض ، وترقبت منه إيضاحاً ، فى هذه المرة ، لكنه عكف على أكواب الشاى ، وجمرات النارجيلة ، يستفز وهجها فى غمرات الغروب ، ولم تجد من سبيل إليه ، إلا كلمات الرجاء من جديد .

ـ أنت فى حضرة التاريخ ، فلمَ الهذر والخطل يا عزيز ؟!

هى فنانة ، تتعشق سحر اللون ، وانتفاضة الوجد على فرشاة عبثت بها المشاعر ، وتمرد العقل على قانون الجاذبية ، فى ارتياده المحموم لما وراء النجوم لقيها فى معبد الكرنك بالأقصر منذ شهور ، تنقل عن التاريخ لوحات دقيقة ، فى انبهار بتحدى اللون لحرقة شمس الصعيد ، وغدر السيول بصرامة المنطق ، وعبث اللصوص بشهود التاريخ ، وغامر به الخيال فظنها أداة فى عصابة لصوص الآثار ، حتى اختفت ذات يوم ، وتأهب لمشاهدة صورها على صفحات الجرائد متهمة بسرقة التاريخ ، حتى جرفته المفاجأة ذات مساء فى معرض اقامه بقاعة أخناتون ، قبل أن يزحف إليها الديناصور من حفرية مهملة فى صحراء سقارة ، ومضى إلى القاهرة مستتراً بليل الخوف من المجهول ، وأقام هناك أياماً ، ثم خلف المعرض ركاماً من ذكريات يلهو بها عصف الهوى المحموم ، فى ذوب راح الغياب عن الجهال العذرى ، فى غابة الزمن القديم ، تراها لعنة كارمن ؟! طارد هواجسه تلك حتى طردها ، وأنكر العقلاء خرافة الديناصور ، وقال الضابط .

ـ فلتشكر الله أنَّ أحداً غيرى لم يسمعك ياعزيز .

ماذا يقصد ضابط مباحث قسم قصر النيل ، خاطرة تناقلها العقل مع قلبه ، وواصل الضابط الشاب .

ـ وإلا لأودعوك مصحة المجانين .

ثار الدم فى عروقه

ـ أنت تكذبنى إذن ؟!

قفل المحضر ، وطوى أوراقه فى غير مبالاة .

ـ أفق يا عزيز .

صرخ وهو غير مقدر للعواقب .

ـ إنه الديناصور ، وأقسم على ذلك

ضحك فى رنين معدنى تجاوبت به حنايا حلقه

ـ أفق يا عزيز

وقالت كارمن .

ـ أفق يا عزيز

رفع رأسه المثقل بهموم التماسيح البريئة ، والغابة والزمن ، وتاهت عيناه فى الجمرات ، وراحت تردد

ـ أفق لتُفهمنى ، أم تراك ستتركنى للحيرة كعادتك .

وثار من البئر المملوكى بركان ، سرعان ما خَمد ، وأطل من فوهته الطبلاوى ، أغا ، فى «حرملك» النساء ، يتثنَّين بلا حرج ، ويتجردن من قيود الحديث عن الهوى ، ويصب «الأغا» الماء فى الطسوت ، ومن قنينة يقطر ماء الورد ، ويلوك الكرامة المبتورة ، يفيض فمه بالمر ، يبصق فى البئر ، تحتد النساء ، ويتجلى مملوك هرقلى التكوين ، يجذبه بعنف من ملابسه ، فلا يشفع له خدر «المنزول» الجهنمى ، ويلعن عطَّار باب الوزير ، ولا يأبه لشواهد القبور حين تبرز من تحت الغمامة المسدلة على وجه المسجى ، وحين يشرع فى تذوق الألم النافذ من حد السيف ، يفقد الإحساس به ، وتكفِّن ذكراه ، فتاة كفلق الصبح ، بحبَّات من الدموع ، حين يجمعها الفجر إلى الوحدة المسخوفة على حافة البئر . لم يأبه بالمصير حين قالت له ذات يوم :

ـ أفق

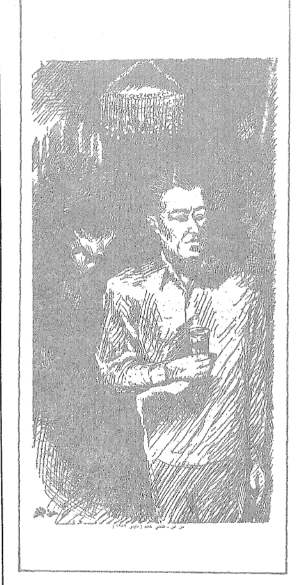
وقالت كارمن

ـ إن لم تفق ، فسأغادرك ، ولن ترانى

الموت أهون عليه ، من غياب طيوف الجمال ، وذكرى أيام انتصاره المدوى ، حين امتطى قوس قزح من رحبة مسجد بن العاص ، وهتف بالجموع

ـ من تبعنى كتبت له النجاة

وتبعه خلق كثير ، وهم يرددون : قل لعينيك لاتذوقا المناما ، إن نوم المحب كان حراماً . ولما جاعوا خبز لهم ضياء النجوم فشبعوا ، ولما عطشوا حلب لهم رحيق الأثير الكونى فارتووا ، ثم منح كل مريد زوجة نورانيه ، ولم تمض رحلة الشوق والنجاة كما أراد لها ، فقد حدث انفجار غريب ، تناثر على أثره قوس قزح ، وجاء سقوطه فوق جبل الثور ، وهناك تعرف على أحفاد مريديه ، انحنت هاماتهم بالقيود ، ومزقت أجسادهم السياط ، وهم يحطمون صخور الجبل العنيد ، وهمس به أحدهم .



ـ احتفظنا لك بزوجة فى الصعيد .

تساءل

ـ كيف أعرفها ؟!

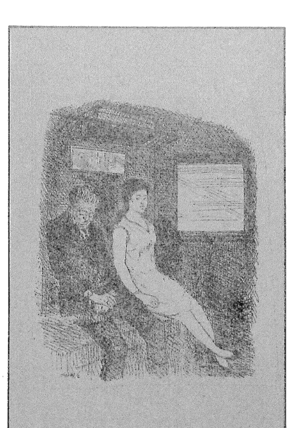
قال حفيد المريد

ـ ستراها ، وتحبها ، وتدينها بقلبك ، كما جاء فى لوحة حجرية عثرنا عليها بمغارة الجبل .

وحين أراد أن يعرف مصيره مع تلك الزوجة أهوى الحارس على محدثه بالسوط فمضى ، ولم يره بعد ذلك ، ثم وهى تجمع حاجياتها فى حقيبتها

ـ سأغادرك

تشبث بها ، واستمد من تعاسة الخريف طاقة اليأس فتولَّد الأمل ، وتشابكت حمرة الانتفاضة بنبوءة لوحة المغارة ، ووهج جذوات النرجيلة وفيض نشوة الشفتين ، حين ارتعش زغب العصفور الوليد ،



وتناقلت نظرات أبويه حكاية العشق ، فترنحت غصون مثقلة بالثمار ، غسلها الندى ، فراحت تتساقط فى حجر كارمن ، وعندما جلس بجوارها ، يداعب خصلات شعرها المتهدلة ، تناعست عيناها ، تدغدغها طيوف غابته وتلعثم بالنشوة صوتها .

ـ باريس لايهرم إن كان رأيى يهمك .

وغمرته مشاهد الطبلاوى .

ألا تخشين سطوة الأغا ؟

وغنّ فمها بضحكة عبثت بجهامة المشهد .

ـ دعك من أساطير الخوف الموهوم من إرادة الخصب .

وابتلع «ريقه» فلم يشعر بطعم المر ، ولم يجد غير نكهة الرحيق ، ومذاق حليب النجوم ، فارتعش بذكرى الأيام الخوالى ، وضمها ، وأحس بجسدها يكاد يذوب ، ولعن الطبلاوى ، لكنه تساءل :

ـ أليست هذه وقائع التاريخ ؟!

وهى ترنو متفرسة فيه ، معاتبة فى ود تواصل الرغبة بالامتنان فى مقام التلقى .

ـ لا يكتب التاريخ إلا فرسان قوس قزح .

وسمعا طرقاً على الباب فلم يأبها ..

ـ وما جدوى الأمر ، إذا حطّم الانفجار القوس ، وتشتت المريدون ، وحاقت اللعنة بالجبل العنيد ؟!

هى التى ضمته هذه المرة ..

ـ وهل نسيت نبوءة اللوح ؟!

ثم واصلت

ـ وزوجة الصعيد .

وفى نبرة تأنيب .

ـ وشكوكك بأننى سارقة للتاريخ .

الطرقات تشتد ، تحطم صمت القصر ، وسكون الحارة ، وجدب البئر العتيق ، وتذكر إدانة القلب ، كما قال الحفيد فى جحيم جبل الثور ، وهو مأخوذ من دهشة المفاجأة .

ـ لكنك فرنسية

وضحكت غير مبالية بعنف الطرقات .

ـ حيلة ، ما كان ينبغى أن تنطلى على الفارس القديم ، واسمى كريمة .. قالتها بلغة عربية مشربة بعبق البخور ، واختلاط توابل الدقاقين فى الغورية ، وطرقعة حبات المسابح ، فى خشوع الفجر ، بمسجد الحسين ، ونقاء الصبح بالباب الأخضر ، يتلق نفحات شموخ المقطم المنتصبّ بكرامة الرجال ، وإن ساد هنيهة العمر أغوات المماليك .

ـ أفق يا عزيز ، فغداً يعود المريدون ، وينصاع قوس قزح ، ويشرق على الدنيا أخناتون ، يشهد فى خشوع ، ترانيم ألوانك ، وسحر فرشاتك ، وحصاد ثورتك على الجاذبية ، فى أعماق الكون المجهول ..

ومن بعيد ترددت أهازيج عصر حاله انقضى :

قل لعينيك لا تذوقا المناما ـ إن نوم المحب كان حراما .

وتحطم الباب ، ولكنها ثملا بمراقى الوجد ، وتمرد الخريف مجتذبا الربيع ، فيستجيب لعطاء الخصب ، وتتفتح البراعم عن زهور اللوتس تحتل معابد الغابرين ، وامتلأت فرجة الباب المحطم ، بعمالقة يلوحون «بالنبابيت» فى عتمة الغروب ، تقدم رئيسهم هادراً بالغضب .

ـ كشفت أمر الديناصور .

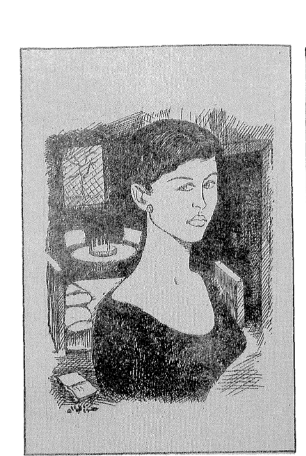
رمقهم بسخرية ، وتجاهلتهم هى ، وواصل كبيرهم .

ـ مريدوك حاصروه فحق عليك العقاب يا عزيز .

واجتاحوا المرسم كالعاصفة ، وهى تصفف شعرها غير عابئة بوجودهم ، تناثرت فضة ألوانه الشهباء ، تحاكى رماد العدم ، جمع قبضته فى غيظ ، وتصلّب فكّاه ، هم بمقاومتهم ، فجذبته كريمة من يده هاتفة

قوس قزح أولى بنضالك ..

رمق ضابط مباحث الجمالية حطام المرسم ، بعد عدة شهور ، عرف فيه ضابط قصر النيل ، ابتسم عزيز .



ـ طالت غيبتك وتأخرّ التحقيق .

تنهّد الضابط فى حرج .

ـ اجراءات النقل وتلكؤ الروتين .

وقال وهو يجمع ألوانه

ـ أحسب الديناصور وراء كل ما جرى وما يجرى وما سوف يكون

وحدجه الضابط بنظرات لا معنى لها .

هو خرافة تستعذب الحديث عنها ، حتى استعبدتك يا عزيز ، تماماً كحديثك عن المريدين ..

وفى تحد .

ـ من حطّم المرسم إذن ؟!

وضاق به الضابط .

ـ من حطم المرسم هو أنت ، فى نوبة من شرودك عن الوجود .

وازداد تحديه .

ـ والشهود على ما جرى ، من الزملاء ؟!

وفى ضيق

ـ نجوم الشبهات حولهم ، فلا يعتد بشهادتهم القانون وقد ضاق بالأمر جميعاً .

ـ وجليسك بالمرسم يومئذ ؟!

وضحك ساخراً .

هى زوجتك ، وعامل التواطؤ هنا لا يمكن إغفاله .

وحملت هبات هواء شمخ بها الجبل ترنيمات أليره .. قل لعينيك لا تذوقا المناما وأشار عزيز إلى الخارج .

وأناشيد المريدين الآن ؟!

وأرتج على الضابط لحظات ، وفى نبرات أعياها الاجهاد لطول الجدل .

ـ جمع من المجذوبين فى مقهاهم بالباب الأخضر .

وانتهى عزيز من جمع حاجياته ، وأحس بالإشفاق على الضابط ، وربت عليه ، فأجفل الضابط متوجساً شراً ، ولم يزايله خوفه إلا حينما ابتسم عزيز وهمس بالضابط .

ـ لنقفل المحضر إذن .

ـ والفاعل الذى تتهمه ؟!

ـ الأغا طبلاوى .

سنلقى القبض عليه .

نسيت أن أخبرك أنه قُتل .

قبل مَاجرى للمرسم أو بعده ؟

قبل ذلك

متى بالتحديد ؟

فى عصر المماليك

وفغر الضابط فمه ، وحملقت عيناه تبحثان عن تفسير ، لكن ظهور طفل مبارك القسمات نورانى الجبين ، ردّه إلى واقع اللحظة ، طاوياً أوراق التحقيق ، وابتسم عزيز فى حب وحنان ، وصوت خفقات أجنحة طيور الشوق فى غابة البكارة تجتذبه إلى آفاق اللامحدود .

وقال الطفل .

ـ لم تأخرت يا أبى ؟!

وصعق الضابط ، لقد تزوج عزيز منذ عدة شهور ، فمتى أنجب ؟ هز رأسه كمن يطارد كابوساً ، وقبل أن يفيق ، كان عزيز قد مضى مع ولده ، وغرقت غرفة المرسم فى الظلام ، واقتربت الترنيمات : إن نوم المحب كان حراما .

أحس بحطام المرسم يطبق عليه ، بينما كان عزيز يلحق بزوجته ، ويدفع ابنه فوق كتفيه ليتيح له فرصة أرحب للشهود ، مغادراً ، رحبة القصر ، والبئر القديم ، وحارة الطبلاوى ، وأناشيدهم ، تعانق نجوم السمت ، فى وجد أزلى قديم ◆



دراسة

جائزة نوبل
وقفة هادئة أمام جائزتى الأدب والسلام

د . صبرى حافظ

وأخيراً ها هى أفريقيا تفوز بجائزة نوبل لأول مرة وبعد خمسة وثمانين عاما على تأسيس هذه الجائزة الغربية الغريبة ، التى تحاول جاهدة أن تكون عالمية . ولكنها لا تستطيع مهما جهدت أن تخفى تحيزها للغرب ، ووقوعها فى قبضة احساسه الحاد بالمركزية . أو لنقل أن الجائزة هى التى فازت بأفريقيا لأن تجاهل الجائزة لأفريقيا ، ولغيرها من المناطق ذات الثقافة الغنية ، لم يضر بأفريقيا ولا بغيرها . وإنما جنى على سمعة هذه الجائزة ، التى حادت عن الهدف الإنسانى النبيل ، الذى رسمه لها مؤسسها الفريد نوبل (١٨٣٣ ـ ١٨٩٦) قبل أكثر من تسعين عاما . فقد أثرى نوبل من اختراعه المدمر للديناميت ثراءً فاحشاً . وأحس بندم شديد فى أخريات أيامه لأنه أطلق وحشا رهيبا ، أعتى من كل الوحوش الأسطورية المخيفة من عقاله : وهو وحش التدمير الهائل ، الذى ما لبث ينمو ويتعملق ، منذ أن أطلقه الفريد نوبل من قمقمه . ليكتسب أنيابا نووية وليزرية جديدة . إذن كان الفريد نوبل على حق فى إحساسه العميق بالندم والذنب ، لإطلاق هذا الوحش التدميرى الرهيب من عقاله .

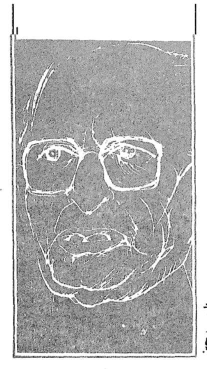
وكانت محاولته للتكفير عن هذا الذنب هى التى أدت إلى إنشاء جائزة نوبل ، التى أوقف عليها كل ثروته الهائلة ، وكرسها لمن يسهمون فى خير الإنسان ويعملون على اسعاده ، بغض النظر عن جنسياتهم أو دياناتهم . وقد أعلن نوبل بوضوح فى نهاية نص وصيته التى أنشئت بمقتضاها هذه الجوائز « إنها رغبتى الواضحة فى ضرورة ألا تكون هناك أية اعتبارات لقومية الشخص الذى يمنح الجائزة . ولابد أن يحصل عليها أجدر المرشحين لها بصرف النظر عن كونه اسكندينافيا أم لا » . وهكذا أراد نوبل أن تكون جائزته إنسانية النزعة ، وأن تكون تجسيدا لإمكانية طلوع الخير من شرنقة الشر ، فهل استطاع الخير حقا أن يمحو الشرور التى فتح نوبل على الإنسانية أبوابها ؟

حياد الجائزة عن الهدف

بالقطع لا ، لأن الأكاديمية السويدية التى عهد إليها بالإشراف على تنفيذ وصية نوبل ، ما لبثت أن حادت عن أهداف الجائزة . ولا شك أن حياد الجائزة عن هدفها أضر بالجائزة أبلغ الضرر ، وحولها

من رمز نبيل للتكفير عن الإساءة إلى الإنسان، بإرهاف أسلحة الدمار المتاحة له، إلى أداة فاعلة فى الحرب الباردة بين الشرق والغرب من ناحية، وإلى رمز حى لعنصرية الغرب، وضيق أفقه، وانحصاره فى سجن مركزية الذات الغربية، التى تتصور أنها صاحبة أرقى الحضارات، لأنها صاحبة الحضارة المنتصرة فى الوقت الراهن من ناحية أخرى. ويبدو ضيق أفق الجائزة بأجلى صوره فى جائزتى الأدب والسلام. ولابد من التعريج قليلاً على جائزة السلام، قبل الحديث عن جائزة الأدب.

وإذا كانت السويد هى التى تمنح جوائز الأدب والكيمياء والطب، والطبيعة، والاقتصاد الخمسة، فإن النرويج هى المنوطة بمنح جائزة السلام. ليس فقط لأن السويد تزعم أنها بلد محايد سياسياً، ولكن أيضا لاعتبارات تاريخية، تعود إلى بدايات هذا القرن، عندما كانت النرويج متحدة مع السويد فى دولة واحدة، وأرادت أن يكون لها دور فى عمليات الاختيار الشائقة لهذه الجائزة، فأعطى لبرلمانها وقتها حق اختيار الفائز بجائزة السلام، وظل هذا البرلمان محتفظا بهذا الحق، بعد انفصام عرى هذه الوحدة، واستقلال كل من البلدين عن الآخر، كرمز على الصداقة وحسن الجوار بين البلدين الاسكندينافيين الشقيقين. وقد أثارت جائزة السلام هذه العديد من المشاكل، ورفضها من منحت لهم عدة مرات. صحيح أن اختيار الفائز بجائزة السلام صعب، فى عالم مليئ بالصراعات والمحن. لكن الذى حدث، ولا يزال يحدث، من مفارقات زاعقة فى منح هذه الجائزة، يثير الكثير من الشكوك والتساؤلات حول مدى جدارة الجائزة باسمها نفسه. أهى جائزة سلام أم جائزة افتراء على السلام؟ فقد منحها البرلمان النرويجى لليش فاليسا فى الوقت الذى أخذت شعبيته فى بولندا فى التضاؤل، وبدأ الشعب البولندى نفسه يتخلى عن حركته. فى هذا الوقت بالذات منحوه الجائزة ليزيدوا من استعار الحرب الباردة فأى سلام هذا؟ كما سبق أن منحت الجائزة، مناصفة، للمعتدى والمعتدى عليه معا فى نهاية الحرب الفييتنامية. صحيح أن فييتنام رفضتها، وأن كيسينجر، الذى ثبت أنه قد أطال أمد الحرب بسياساته وضاعف من ضحاياها وعذابات من عانوا منها، قد قبلها بصفاقة بينة، وصحيح أن كلا من بيجن والسادات قد قبلاها معا. لكن السؤال هو: هل تعتبر المساواة بين الجانى والضحية، تعضيداً للسلام، ودفعا لمثله وقضاياه؟


مناحم بيجن

جائـزة للحربـاء

والآن ها هو البرلمان النرويجى يمنح الجائزة هذا العام «لايلى ويزيل» الذى يعنى اسمه «الحرباء» أو «ابن آوى» أو «العرسة» كما يدعوها أهل القرى. وتعده فى حيثيات إعلان الفوز «رسولا للإنسانية: رسالته السلام والغفران والكرامة الإنسانية» فأى غفران؟ وأى سلام؟ فى حياة إنسان كرس كل جهوده لنوازع الانتقام، والمطاردات الثأرية، وتعقب كل الذين ارتكبوا أدنى الإساءات فى حق اليهود وحدهم، لا فى حق الإنسانية عامة. لأنه لو فعل ذلك لوجد أن أكثر من يرتكبون أبشع الإساءات فى حق الإنسانية المعاصرة، هم من بنى جلدته، الذين كرس حياته للانتقام لهم. ألم ينصبوا للفلسطينيين المذابح من كفر قاسم ودير ياسين، حتى صابرا وشاتيلا؟ ولكن يبدو أن شق الغفران فى رسالة «الحرباء» الإنسانية الجديدة مكرس لمغفرة كل المذابح التى يرتكبها الصهاينة. وأن السلام والكرامة الإنسانية فى رسالة هذا الرسول الانتقائى الجديد موجهة «لشعب الله المختار» وحده. خاصة وأن «ويزل» يشغل منصب مدير «مركز أبحاث المذابح النازية وحدها بالطبع. فهل باستطاعة مركزه، أن يمد نطاق نفوذه، إلى المذابح


الرئيس الراحل أنور السادات

الراهنة التى ترتكب بانتظام فى حق الشعب الفلسطينى ؟

وإذا كانت الإجابة على مثل هذا السؤال هى من مفارقات عالمنا ، فلابد من الإشارة إلى أهمية عنصر التوقيت فى جائزة السلام هذا العام . لأن الإشارة إلى هذا العنصر هى التى ستحل لغز فوز «ويزيل» ، الذى فوجىء هو نفسه بهذه الجائزة . فالجائزة تأتى فى العام الذى فشل فيه الذين يفرضون سيف معاداة السامية ، المصلت على رؤوس الجميع ، فى إرهاب الشعب النمساوى . لتقول للعالم أنه برغم زراية الشعب النمساوى بأغاليط دفاتر «مركز أبحاث المذابح» ، وأشباهه من المراكز المخصصة لخدمة الأهداف الصهيونية ، فإن أكبر الجوائز الغربية ، مازالت تعترف بأهمية تلك الدفاتر ، وتكافىء القائمين عليها . ولابد هنا من الإشارة إلى أن تعريف معاداة السامية قد ضاق الآن ليصبح معاداة الصهيونية وحدها . ليس فقط لأنهم يشرعونه فى وجه اليهود الذين لا يستسلمون لرؤى الصهيونية ، ولكن أيضا لأن معاداة العرب ، وهم من الجنس السامى ، من الأمور المشروعة ، بل والمطلوبة ، والتى يقوم الساميون أنفسهم بدور بارز فيها ، وخاصة فى الولايات المتحدة .

ضيق أفق الجائزة

إذا انتقلنا الآن إلى تأمل تاريخ جائزة نوبل للآداب سنجد أنه يؤكد ضيق أفق الجائزة التى تغاضت عن عدد كبير من أعظم كتاب الغرب نفسه ، ومن أعلى الهامات الأدبية فى تاريخه المعاصر . وماليو تولوستوى ، وأنطون تشيخوف ، وجيمس جويس ، ومارسيل بروست ، وروبرت موزيل ، وهيرمان هيسه ، وبيتر فايس ، وبرتولت بريخت إلا أمثلة قليلة من عشرات الكتاب الذين لم يفوزوا بالجائزة . بل إن أعظم كاتبين أنجبتها الدول الاسكندينافية وهما هنريك أبسن النرويجى ، وأوجست ستراندبرج السويدى لم ينالاها ، بينما حصل عليها ١٣ كاتبا اسكندينافيا مغمورين ، لم يسمع العالم بهم بالرغم من حصولهم عليها . ويبرهن تاريخ الجائزة لمن يحتاج إلى برهان على أنها جائزة سويدية أولا ، وأوروبية ثانيا ، وغربية الهوى والمنزع أولاً وأخيراً . وأن الزعم بأنها جائزة عالمية فيه قدر من التجاوز ومقدار من الشطط ، إذ تقدم لنا على أحسن تقدير مايظن دهاقنة الثقافة السويدية ، أنه أفضل العناصر الأدبية المعاصرة . وهو ظن محكوم بمجموعة كبيرة من العناصر الموضوعية ، والمصالح الذاتية ، والانحيازات الثقافية أو الانفعالية أو التاريخية . ومحكوم قبل هذا كله بمنظور الرؤية الأوروبية ، ومنطق تفكيرها ، الذى يرى أن حضارتها هى الأنموذج ، أو المثال الانسانى الأعلى ، الذى يجب على الحضارات ، أو الثقافات الأخرى أن تحتذيه ، أو تدور فى فلكه ، أو تخضع لمعاييره القيمية والتقويمية على السواء .

من هذا المنطلق ، سويدية الجائزة أولا وأوروبيتها ثانيا ، وغربيتها أولا وأخيرا ، نستطيع أن نفهم الكثير من الألغاز والتناقضات التى صاحبت هذه الجائزة ، على مدى خمسة وثمانين عاما ، والتى تبدو أوضح ما تكون فى جائزة الأدب خاصة .



أنطوان تشيكوف

فمعيارية القياس والحكم فى العلوم الطبيعية ، والكيميائية ، والفسيولوجية ، والطبية ، أكثر دقة وموضوعية منها فى العلوم الإنسانية عامة ، وفى الأدب خاصة . فالأدب وثيق الاتصال بعالم القيم الاجتماعية ، والثقافية ، والأخلاقية ، مرتبط بالرؤى الحضارية والتصورات الفكرية والايديولوجية الدفينة ، ومعبر عن المصالح القومية والسياسية . ولذلك فإنه قادر على الكشف عن الانحيازات التحتية والرؤى المخبوءة . فهو برغم سياسته الواضحة غير السياسة . لأن السياسة مباشرة ، أما الأدب فمراوغ عريق . يستطيع المداراة على أكثر التحيزات السياسية الممجوجة ، وتقنيعها بغلالات من الصور ، والخيالات ، والإيحاءات التى تؤثر بفاعلية تفوق كل مباشرة .

الكشف عن الخبايا

لهذا كله نجد أن الأدب هو المرشح الأول للكشف عن خبايا هذه الجائزة ، وتعرية اتجاهاتها الحقيقية . فبين أكثر من ثمانين كاتباً فازوا بجائزة نوبل على امتداد تاريخها المتصل منذ عام ١٩٠١ حتى الآن ، كان نصيب أكبر قارات العالم مساحة وتعداد سكان ، وأكثرها خصوبة حضارية ، وتعددا فى الثقافات ، وهى قارة آسيا جائزتين فقط : ذهبت أولاهما إلى طاغور البنغالى عام ١٩١٣ ، بينما كانت الثانية من نصيب كواباتا اليابانى عام ١٩٦٨ . ولم تحصل أفريقيا من قبل على أية جائزة لأن جائزة هذا العالم هى جائزتها الأولى . ولنتأمل هذا الجدول الصغير لنعرف منه توزيع جوائز نوبل للآداب بالنسبة لشعوب العالم وقاراته :

القـــارة	عدد السكان بالمليون	عدد جوائز نوبل للآداب
آسيا	٢٥٥٣	٢
أوروبا	٥٣٠	٦٨
أفريقيا	٤٨٢	١
أمريكا الشمالية	٣٧٩	٨

أمريكا الجنوبية	٢٥٥	٥
استراليـــا	١٥	١

من هذا الجدول الاحصائى البسيط نجد أن شعوب آسيا وأفريقيا التى تضم مايقرب من ثلاثة أرباع سكان العالم ، وعشرات اللغات والثقافات والحضارات لم تفز بغير جوائز ثلاث (بما فى ذلك جائزة هذا العام الأفريقية) . بينما كانت بقية الجوائز من نصيب آداب اللغات الأوروبية ، التى تسود حضارتها وثقافتها القارات الأربع الباقية ، والتى يسكنها مايزيد قليلا عن ربع سكان العالم . صحيح أن هذه الجوائز موزعة بين قارات أربع ، إلا أن أمريكا الشمالية واستراليا ، ليسا إلا امتدادا للثقافة الانجليزية . أما أمريكا الجنوبية ، أو بالأحرى أمريكا اللاتينية ، فانها امتداد للثقافة اللاتينية عامة والأسبانية خاصة . ولا ينفى القول بمسألة الامتدادات الثقافية هذه ، بأية حال من الأحوال ، خصوصية أدب كل أمة وتمايزه داخل إطار الثقافة الواحدة . ولكن كل ما يطمح إلى الإشارة إليه هو التأكيد على هيمنة منظور الثقافة الأوروبية الغربية على الجائزة ، وننفى صفة العالمية الزائفة التى تدعيها لنفسها ، لأن مؤسسها الذى حاد منفذووصيته عن جوهر تلك الوصية النبيلة منذ أمد طويل ، أراد لها أن تكون جائزة للإنسانية قاطبة . بل انا لو تأملنا الأرقام التفصيلية للجائزة لتأكدنا من اكسنديناڤيتها أولاً وأوروبيتها ثانياً :

البلد أو الاقليم	السكان بالمليون	نسبتهم من سكان العالم	عدد الفائزين منها	نسبتهم
السويد	٨	١٩ر٪	٦	١٤ر٧٪
اسكنديناڤيا	٣٣	٥٢ر٠٪	١٣	٥ر١٦٪
أوروبا	٥٣٠	١٣ر٧٠٪	٦٨	٨١٪

من هذا البيان الاحصائى نجد أن السويد التى يسكنها ١٩ر٠٪ من سكان العالم فازت بـ ١٤ر٧٪ من الجوائز ، وأن أوروبا التى يسكنها ٧ر١٣٪ من سكان العالم ، فازت بـ ٨١٪ من الجوائز . وهذا



ما يؤكد سويدية الجائزة أولاً ، ثم اسكنديناڤيتها ، ثم أوروبيتها . وهناك بالإضافة إلى هذا تحيز آخر ، هو تحيز الجائزة لأوروبا الغربية ، على حساب أوروبا الشرقية . وهذا التحيز متسق مع سويدية الجائزة وغربيتها . ليس فقط لأن السويد ، برغم حيادها الاسمى ، جزء من أوروبا الغربية ، ولكن أيضا لأنها جزء من العالم الغربى الذى يقف من أوروبا الشرقية موقفا عدائيا . فإذا ما تأملنا توزيع الجوائز الأوروبية بين المعسكرين سنجد أن بلدان أوروبا الشرقية بما فى ذلك الاتحاد السوفيتى التى يسكنها ٧٥٪ من سكان أوروبا لم تحصل إلا على ٩ جوائز (أى ١٣٪ من الجوائز الأوروبية) ، بينما فازت بلدان أوروبا الغربية التى لا يسكنها سوى ٣٥٪ من الأوروبيين بـ ٥٩ جائزة (أى ٨٧٪ من الجوائز الأوروبية) . وهذا ما أعنيه بغربية الجائزة بالمعنى السياسى قبل المعنى الجغرافى . بل أن من حصلوا عليها من أوروبا الشرقية ، كان أغلبهم من المعادين مباشرة أو غير مباشرة للفكر الاشتراكى .

اتجاهان متعارضان

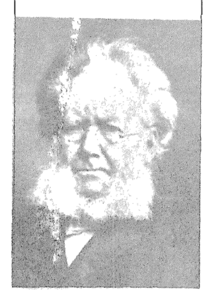
وقد سبق أن أتاحت لى المقادير أن أعيش لعامين فى السويد ، البلد الذى يمنح أكاديميته الملكية هذه الجوائز كل عام . وأن أتابع عن كثب مداولات هذه الأكاديمية ، وأشارك كأستاذ بأحد أقسام الأدب فى جامعة استوكهولم فى عمليات الترشيح ، وأتعرف على العناصر الفاعلة فى اختياراتها . وقد عرفت أثناء هذه التجربة أن ثمة اتجاهات فى الأكاديمية ترمى إلى الخروج بالجائزة قليلا من دائرة هواء الأدب الغربى المكتوم ، والمغامرة بها فى آفاق بكر جديدة . والواقع أن الداعين إلى الخروج بالجائزة من نطاق الغرب . الذى أسنت الجائزة فى أقبيته ذات الهواء الفاسد والمكتوم ، لا ينادون بأى حال من الأحوال بأن تتحول الجائزة كلية إلى جائزة لآداب « العوالم الأخرى » من آسيوية وعربية وأفريقية ولاتينية ، ولكن إلى تطعيمها كل حين ببعض نتاجات هذه البلاد الفتية أدبيا ، برغم تخلفها الاقتصادى ، وهوان بعضها السياسى . لأن هذا التطعيم لن يفتح الجائزة فحسب على آفاق ثرية بالعطاءات الخصيبة ، ولكنه سيعيد إليها سمعتها التى عانت فى السنوات الأخيرة من الأفول . وسيمد نفوذها إلى بلدان هذا العالم ، فتزداد بذلك أهميتها ، ويتسع نطاق تأثيرها . لكن تلك الاتجاهات ، برغم اعتدالها الواضح ، تلقى معارضة شديدة من العناصر المحافظة بالأكاديمية ، والتى ترى أن البقاء فى دائرة الثقافة الغربية المغلقة قد

يحمى الجائزة من عواصف لا تعرف كيف تواجهها . وقد يضر هواؤها المنعش بصحة القائمين على أمر الجائزة المضعضعة ، وجلهم من العجائز الذين تدهورت قدرتهم على مواجهة الجديد ، وتحنطت رؤاهم فى قوالب جامدة لا يستطيعون لها دراقاً .

لندكفيست زعيم الاتجاه الأول

ويتزعم الاتجاه الأول داخل الأكاديمية الكاتب السويدى المرموق آرتر لوندكفيست الذى يعد برغم تجاوزه السبعين من العمر من أعلام التجديد والابداع فى الواقع الثقافى السويدى . ليس فقط لأنه شارك فى الحركة السيريالية فى أيام شبابه الباكرة ، وواصل الإخلاص للتجريب والإبداع بعدها ، أو لأنه كان طاقة ثائرة لا تعرف الحدود ولا المهادنات معظم حياته ، ولكن أيضا لأن مغامرته المستمرة مع الكتابة تتسم بالخصوبة والتجاوز الدائم لكل انجازاته السابقة . ولأن روح الثورة وجذوة المغامرة فى الأصقاع المجهولة لا تزال حية ومتقدة فى أعماقه . فقد أصيب بالمرض منذ سنوات قلائل وبقى فى خيمة الإنعاش الطبى لعدة أسابيع ، حتى أوشك الجميع أن يعدوه فى زمرة الأموات . لكنه ما لبث ، بعد أن تجاوز هذه المحنة المرضية ، أن حولها إلى تجربة فنية شائقة وجديدة . سجل فيها فانتازيا مواجهة الموت ، وكوابيس الحياة على شفى حفرة منه ، وأضغاث الأحلام التى أطلقت حقن المخدرات عنانها ، وسماديرالغيبوبة المستمرة فى غياهب أدغال الأجهزة الطبية ، وتحت رحمة أنابيبها الخئون . وحظى العمل باهتمام القراء والنقاد على السواء ، وقال عنه بعضهم أنه من أجمل أعمال لندكفست قاطبة . وهذا فى حد ذاته أمر نادر لأن معظم الكتاب لا يستطيعون تجاوز أعمالهم الأولى بعد سن الخمسين ، وهيهات أن يستطيعوا الحفاظ على مستواهم بعد السبعين ، ناهيك عن تجاوز هذا المستوى . ومن الذين يؤيدون اتجاه لوندكفيست أوستين شوستراند (رئيس تحرير مجلة آرتز) ، وشيستين إكمان ، ويوهان إدفيلديت وغيرهم .

هنريك ابسن



رؤى الاداريين الكسولة

أما التيار المحافظ المضاد فيتزعمه لارش يلينستين سكرتير الأكاديمية ، وهو واحد من قوميسارية الأدب الذين لم يعرفوا اللمعان الحقيقى ، ولم يحظوا بتألق الموهبة ، ولذلك يكرسون معظم طاقتهم للحصول على المناصب الادارية ، لا لإبداع الأعمال الأدبية الجيدة . ويستغلون فرصة أن الأدباء الحقيقيين يحققون أنفسهم فى الأعمال الإبداعية ، ويعزفون عادة عن المناصب الإدارية ، فيقفزون إلى سدنة المناصب بنفوس مشحونة بالحقد على أصحاب المواهب الحقيقية ، ويتذرعون بمعرفة اللوائح ، وحفظ القوانين ، ليحققوا بالادارة شيئا من النفوذ الذين عجزوا عن تحقيقه بالكتابة والابداع . بل ويستمتعون بمعارضة الأدباء الحقيقيين الذين اخفقوا فى تحديهم فى ساحة الأدب ، فتذرعوا بصولجان السلطة للتشفى فيهم ، وكسب المعارك ضدهم ، علهم يعوضون بذلك خسارتهم للمعركة الأصلية ، معركة الكلمة والابداع . ولذلك كان من الطبيعى أن ينادى الكاتب الحقيقى بأن تسعى الجائزة إلى استشراف آفاق بكر جديدة ، لأن الأدب نفسه استشراف مستمر لمجالات لم يسمع فيها وقع لقدم بشرية من قبل . ولأن من المتوقع أن يتمسك قوميسار المؤسسة باللوائح والسوابق التاريخية المأمونة العواقب .

وقد ترك تصارع هذين التيارين داخل الأكاديمية السويدية ميسمه على مسار الجائزة ، وأثر ولا شك على سمعتها ، وأدى إلى تذبذب اختياراتها ، بين الكتاب الذين يعدون كسبا حقيقيا للجائزة والجمهور عشاق الأدب الذين يريدون أن تكون الجائزة نافذة حقيقية على ابداعات الأدب الإنسانى ، وبين الاختيارات الكسولة المأمونة ، التى تفيد من يفوز بها وحدة على حساب الجمهور والجائزة معا . فبعد جارسيا ماركيز منحت الجائزة لوليام جولدنج . وكان هذا هو العام الذى انفجر فيه لوندكفيست على غير العادة ، وأعلن اعتراضه الشديد على الهبوط بالجائزة إلى تلك الخيارات العقيمة . وبعد كلود سيمون ها هو تيار لوندكفيست يفوز من جديد ، ويخرج بالجائزة إلى ربوع القارة الافريقية العذراء ، ويقدمها إلى كاتب جدير بها حقا . كاتب يستطيع أن يعيد من جديد الايمان بالجائزة إلى الذين تصرفهم عن احترام خياراتها تصرفات يلينستين ، واشباه يلينستين ، من متوسطى القيمة ، ومحدودى الافق ، ولولا هذه الانتصارات ، بين الحين والآخر ، لأصحاب الرؤية النافذة ، والبصيرة الأدبية الشفافة ، على أصحاب المكاتب ومراعى الاعتبارات السياسية ، وأسيرى الرؤى التقليدية والنزعات العرقية المحنطة ، لفقدت الجائزة كل أهميتها منذ زمن بعيد .

ترشيح سوينكا وجورديمر

وقد كان وولى سوينكا ونادين جورديمر من المرشحين للفوز بالجائزة عن أفريقيا ، إذ أن اسميهما على القائمة النهائية التى يجرى التصويت عليها لاختيار الفائز منها منذ عام ١٩٨٣ . وأن الفائز عادة لا يحصل على الجائزة أول ، أو حتى ثانى مرة ، يظهر فيها اسمه على هذه القائمة القصيرة ، لأننى

أعرف مثلا أن اسم جابريل جارسيا ماركيز ظهر على هذه القائمة ، لثلاث سنوات متواصلة قبل فوزه بالجائزة . وان اسم كلود سيمون ظل عليها لأكثر من خمس سنوات ، قبل حصوله عليها في العام الماضي . وأن هناك أكثر من كاتب عربي هم يوسف ادريس ومحمود درويش وأدونيس على القائمة الطويلة ، التي تختار منها القائمة القصيرة التي يجرى عليها التصويت كل عام . وأن كاتبا عربيا وصل إلى القائمة القصيرة قبل ثلاث سنوات وهو يوسف ادريس ، ولا أدرى إن ظل اسمه عليها منذ ذلك التاريخ أم لا . وإن كنت أرجح أن يكون اسمه قد بقي على القائمة لأن الأكاديمية تفكر منذ سنوات في منح الجائزة ، وأن أوستن شوستراند ينادى منذ فترة بإعطاء الجائزة لكاتب عربي ، وقد أصدر أكثر من عدد خاص من مجلته عن الأدب العربي تمهيداً لذلك ، وأن هناك من يوافقونه على منح الجائزة ولو مرة للأدب العربي ، ليس حبا في هذا الأدب ، ولكن في الغالب ذرا للرماد في العيون ، وتمهيدا لمنح الجائزة مرة أخرى لكاتب من رعايا الكيان الصهيوني في فلسطين المحتلة . وهو أمر لا تستطيع الأكاديمية الاقدام عليه ، ما لم تمهد له بتقديمها للأدب العربي ، الذى عانى من تجاهلها الواضح لمنجزاته المتميزة .

محمود درويش

وإن كنت استبعد أن يتم منح الجائزة لكاتب عربي في القريب العاجل ، لأن حالة العرب المتردية لا تشجع أحدا على الاحتفاء بهم . ويجب ألا ننسى هنا أن الجائزة ليست بأى حال من الأحوال جائزة أدبية خالصة ، وإن كان الأدب هو موضوعها ، لأنها تدخل العناصر السياسية في اعتبارها ، إذ تلعب السياسة فيها دوراً يفوق الحجم المخصص لها بكثير . لكن تلك قضية أخرى كما يقولون .

دور الانفجارة السوداء

أما القضية الراهنة ، والتي لا تنفصل بأى حال عن تلك القضية الأخرى ، فهى فوز وولى سوينكا بجائزة نوبل هذا العام . وهو فوز لا يمكن فصله عن موضوع تصاعد النضال البطولي للأغلبية السوداء في جنوب أفريقيا . فدلالات التوقيت السياسية ، من العوامل التي لا تغيب عن صانعى القرار الأدبي في الأكاديمية السويدية . وربما لهذا السبب أختير وولى سوينكا للجائزة ، ولم تختر لها نادين جورديمر ، لأنها برغم رفضها القاطع لنظام التميز العنصرى في جنوب أفريقيا ، كاتبة بيضاء ، تنتمى عرقيا إلى الأقلية البيضاء الحاكمة والممارسة لأبشع الوان العنف العنصرى ، الذى لا يضاهيه إلا العسف الصهيوني الكريه . مع أن جورديمر لا تقل أهمية عن سوينكا ، بل يعدها البعض أجدر منه بتلك الجائزة . لكن معارضة البيض للتمييز العنصرى تختلف عن معارضة السود له . فمعارضة البيض تدخل في باب الترف الفكرى والنزوعات المثالية والأخلاقية الطيبة ، وهى جزء من الميراث الثقافي التقليدى الغربي . أما معارضة السود له ، فإنها تجسيد للرفض الطالع من بوتقة القهر والعسف والاضطهاد . وهى ليست نزوعا مثاليا ، ولكنها انفجارة ثورية ماحقة . فثورة السود في أفريقيا تجسيد رمزى لتوق القارة برمتها للتحرر من ربقة النزف الأبيض الذى عاش وترهل على امتصاص دمها الفتى ، وبلورة لتصميم أبنائها على التخلص من أغلال العبودية والاستغلال ، ورمز دال على ضيق الانسان في شتى أنحاء العالم بالعقائد العنصرية والنزعات العرقية التي يعانى منها السود في جنوب أفريقيا ، كما يقاسى منها العرب في فلسطين المحتلة .

الدلالات السياسية

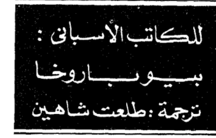
وقد ساهمت انتفاضة العملاق الافريقي الأسود في جنوب أفريقيا ، والتي فرضت نفسها على العالم أجمع طوال العام الماضي خاصة ، في ترشيح وولى سوينكا للجائزة بطريقة غير مباشرة . فالأكاديمية السويدية التي يشارك في عضويتها أكثر من شخصية سويدية ذات ميول صهيونية كريهة ، تريد أن تثبت لنفسها ، وللعالم معا ، أنها ذات نزعة انسانية ، وأنها تقف صراحة ضد العنصرية في جنوب أفريقيا ، برغم أنها تغض الطرف عن العنصرية الأبشع في فلسطين المحتلة . بل وتباركها عن طريق غير مباشر . ألم تقدم جائزتها لمنظر الصهيونية الأدبي شموئيل عجنون؟ ومتى؟ عشية حرب ١٩٦٧ . لكنها تريد الآن أن تركب موجة التأييد الشعبي العالمي الكاسح لقضية السود في جنوب أفريقيا ، وأن تستفيد من المناخ السياسي الراهن ، وأن تثبت للعالم أنها قد تجاوزت عن الكاتبة البيضاء المناهضة للعنصرية ، واسبغت شرفها الكبير على كاتب زنجى أسود لأول مرة في تاريخها الطويل . إنه اعلان رسمى منها ، وبالاقتراع الحر ، على أن الكتاب السود مساوون « لسادتهم » من البيض . وعلى أنهم أخيراً يستحقون الفوز بالجائزة التي تدللت عليهم لخمسة وثمانين عاما . فياله من كرم (حاتمى) سويدى جاء بعد فوات الأوان . لأن المتابعين للواقع الأدبي يعرفون أن سوينكا جدير بالجائزة منذ زمن طويل ، ولكن الأكاديمية السويدية ذات الحسابات المعقدة ، شاءت أن تؤخر عنه جائزتها ، حتى فرضت عليها انتفاضة العملاق الأسود ، أن تفيق من سهادير أوهامها ، قبل أن يفوتها القطار كلية .

فمن هو وولى سوينكا؟ ولماذا كان هو الاختيار الاسهل أمام الأكاديمية لتسجيل موقف دون الحيدة عن تحيزها الواضح للثقافة الغربية؟ هذا ما سنحاول الجواب عليه في المقال القادم ◆



قصة مترجمة

النائحة



توجد فى ممالك الخيال دوائر تتهد فيها الأشجار وتنزلق الرياحين الشفافة مغنية بين الشواطئ المطلية بالأزهار وتضيع فى زرقة البحر . بعيدا عن تلك الدوائر . بعيدا جدا عنها . توجد منطقه مرعبة وخفية . فيها ترفع الأشجار إلى السماء أذرعها الشبحية العارية . وفيها ينشر الصمت والظلام على الروح أشعة حادة من الكآبة المدمرة والموت .

وفى أكثرها شؤما من تلك المنطقة من الظلال . توجد قلعة . قلعة كبيرة وسوداء بأبراج لها نوافذ . وشرفتها القوطية المهدمة . وخندق ملئ بالمياه الراكدة والملوثة .

أنا أعرفها . أعرف تلك المنطقة المرعبة . فى أحدى الليالى . سكرانا بالحزن والكحول ، سرت فى الطريق . أتمايل كقارب قديم على إيقاع أغنية بحرية قديمة .

كانت أغنية ، أغنيتى لحن وصغير . أغنية عن شعب متوحش وبدائى ، حزينة كغناء لوثرى ، أغنية صافية من المرارة والكآبة . من مرارة الجبل والغاب ، كان الوقت ليلا ، فجأة شعرت برعب كبير ، وجدت نفسى إلى جوار القلعة ، ودخلت إلى صالة جرداء ، كان هناك صقر بجناح مكسور ملقى على الأرض .

من النافذة يمكن رؤية القمر ، الذى كان يضئ بنوره الشبحى الحقل اليابس العارى ، فى الخنادق كانت الحياة تهتز بعنف ، ومليئة بالفقاقيع ، أعلى ، فى السماء كان النجم اللامع يشرق ويتلألأ ، وفى البعيد رعشات كئيبة وخفية ، ألسنة اللهب لشعلة ما ، كانت تهتز مع الريح .



في الصالون الواسع ، المزخرف بستائر سوداء ، وضعت سريرى المصنوع من القش الجاف . الصالون كان مهملاً ، به مدفئة حيث كانت تحترق كمية من الخشب ، مضيئة ، إلى جوار أحد حوائط الصالون كانت هناك ساعة ضخمة ، عالية وضيقة كالتابوت ، ساعة في صندوق أسود ، في الليالى المليئة بالصمت تقذف بصوتها المعدنى بقوة مرعبة .

كررت لنفسى :

ـ آه : أنا سعيد ، أنا لن استمع إلى الصوت الإنسانى الكريه أبداً ، أبداً .

والساعة الكئيبة كانت تعلن بفتور دقات الساعات الحزينة بصوتها المعدنى .

الحياة كانت مسيطرة ، لقد عثرت على السكون . روحى كانت تتلذذ بالخوف الليلى ، أكثر من تلذذها بالبياض الواضح للفجر .

أوه ، وجدتنى هادئا ، لاشئ يعكر هدوئى ، هناك كان باستطاعتى أن أعيش الحياة . وحيدا ، دائماً وحيداً ، أجتر في صمت المرتع المر لأفكارى . بلا أمال مجنونة ، بلا أحلام حمقاء ، بروح مليئة بالهدوء الرمادى ، كمشهد خريفى . والساعة الكئيبة كانت تعلن بفتور الساعات الحزينة بصوتها المعدنى .

في الليالى الصامتة فكرة حزينة ، يرافقنى غناء أحد الضفادع. قلت لمغنى الليل :

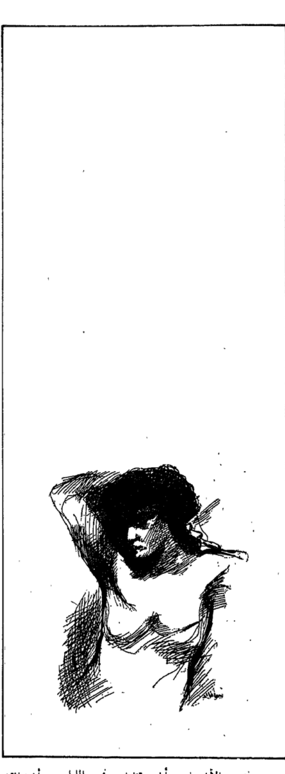
ـ أنت أيضاً ، تعيش في العزلة ، في أعماق مخبئك ليس لديك من يجيبك غير صدى ضربات قلبك .

والساعة الكئيبة كانت تعلن بفتور الساعات الحزينة بصوتها المعدنى .

ليلة ، ليلة صامتة ، شعرت بالخوف من شئ مبهم ينخل روحى ، شئ مبهم جداً كظلال حلم في بحر يهتز بالأفكار . نظرت إلى النافذة ، بعيداً في السماء السوداء ، اهتزت وخفقت النجوم على إمتداد وجودها وحيدة بلا ضوضاء ، ولا اهتزاز حياتى في الأرض السوداء .

والساعة الكئيبة كانت تعلن بفتور الساعات الحزينة بصوتها المعدنى .

إستمعت بانتباه ، لا شئ يسمع . الصمت ، الصمت في كل مكان ، فزعاً ، هاذياً .



رجوت الأشجار أن تتنهد في الليل ، أن ترافقنى بالتنهدات . رجوت الريح أن تهمهم بين الأوراق ، وللمطر أن يرن على أوراق الطريق الجافة . وإبتهلت للأشياء وللناس ألا يتركونى ، وطلبت من القمر أن يمزق عباءته السوداء الأبنوسية ، وان يداعب عيونى ، عيونى المسكينة . الكدرة بألم الموت ، ونظرته المفضضة . الأشجار والقمر والمطر والريح ظلوا صامتين .

والساعة الكئيبة التى كانت تعلن بفتور الساعات الحزينة ، كانت قد توقفت إلى الأبد ◆



إذن

إذن أنتِ تلك التى ركضت هاجساً فى دمى
ومرّت على جدول الروح مشتاقة فارتوتْ ...
وانتشتْ حين لامسها وردُ حزنى ...
وكان الفؤاد يعد جوانيه للغرامِ ،
ينام على « دكةٍ » فى الحنايا ،
يتابع سرب البنات الرقيقات فى سيرهن إلى النهرِ ،
كان الفؤاد يغالب جوعاً إلى الحب ،
كان يؤرقنى بالهوى ..
إذن أنت تلك التى ضَحِكَتْ حين مرت على
دكة القلبِ ألقت عليه السلام الغرامىَّ ،
قامَ ليركلنى عامداً ثم يفتح أبوابه للدخول ..
إذن أنت وردتى المشتهاةُ
إذن أنت تلكَ ....◆





قال لى ..
حين مرت فتاةٌ من « الجينز »
تلبس حلم الحقول
وتمشى كراقصة هزها العشقُ
صار فؤادىِ مخازنَ للشعرِ
آخذ منها متى شئتُ
عند قدوم السنين العجافْ◆

حوار مع الناقد

دكتور سيد حامد النساج

حوار : احمد محمد عطية

الدكتور سيد حامد النساج ، ناقد أدبى معروف ، وأستاذ جامعى ، رئيس قسم اللغات بكلية التربية جامعة حلوان المصرية ، يسهم فى إثراء الحركة الثقافية العربية بمؤلفاته ودراساته ومتابعاته العلمية والنقدية ، وتعكس كتبه اهتماماته الرئيسية بفنى القصة القصيرة والرواية فى مصر وسائر أقطار الوطن العربى ، فله أربعة كتب فى القصة القصيرة هى : « تطور فن القصة القصيرة فى مصر » .. واتجاهات القصة المصرية القصيرة .. » ، « دليل القصة المصرية القصيرة » ، « القصة القصيرة » ، وفى الرواية : « بانوراما الرواية العربية الحديثة » ، « تعريف بالرواية الأوروبية » وذلك بالإضافة إلى كتبه النقدية الأخرى : « الأدب العربى المعاصر فى المغرب [illegible] « بحوث ودراسات أدبية » ، و« فى الرومانسية والواقعية » ، و« رحلة التراث » ..

وفى هذا الحوار ، يتحدث هذا الناقد والأستاذ الجامعى المصرى عن قضايا النقد الأدبى العربى وعن الثقافة المصرية ، وعن التراث النقدى العربى ، فيتميز حديثه بالعمق والرصانة ويعكس خبراته وثقافته ومفاهيمه الثقافية والاجتماعية والسياسية .

* النقد الأدبى تابع أم متبوع ، إزاء العمل الأدبى ، هل هو فن أم علم أم فكر ، أو هو كل هذا ؟

ـ النقد الأدبى هو كل هذا ، فهو عمل ابداعى ينبغى أن يكون له بعده الفكرى وبعده الفنى وبعده العلمى والموضوعى . فأنا أزعم أن العمل النقدى عمل مستقل قد يكون لاحقا لعمل أدبى ما ، وقد يكون مستقلا بذاته ، وهو يضرب فى اتجاهين . اتجاه الكاتب واتجاه القارئ : اتجاه الكاتب من حيث أنه يتوجه إليه بالتقويم وبالتوجيه ، واتجاه القارئ من حيث أنه يرشده إلى ما ينبغى أن يقرأ ومن حيث أنه يرشده إلى مواطن القوة وإلى مواطن الضعف فيما يقرأ .

النقاد مظلومون :

* توجه الاتهامات فى مصر وفى كل قطر عربى أيضا للنقد والنقاد بالتخلف عن متابعة الابداع الأدبى العربى ، وتحمل هذه الاتهامات النقاد مسئولية الركود الثقافى والصلة المفقودة بين الأدب والقراء وضعف التوزيع .. وما إلى ذلك .. ما رأيك فى هذه الاتهامات .. ؟

ـ اتهامات بعضها صحيح وبعضها غير صحيح ، فعدد من النقاد العرب الذين يعيشون فى مصر يتابعون حركة الابداع العربى بشكل عام ، بل انهم كانوا ينشرون تلك المتابعات بالصحف والمجلات العربية المتباينة . لكن عندما حدثت تلك الفجوة الصغيرة ، التى أرجو لها أن تزول ، حدث نوع ما من التصور لدى الكتاب العرب والقراء بأن النقاد فى مصر لا يتابعون ،

وهم مظلومون لأن السبب فى تلك الفجوة لم تكن الحركة النقدية ، إنما كان السبب البعد السياسى المعروف .

فالنقاد فى مصر ، فى تصورى ، يتابعون حركة الابداع والفكر فى عالمنا العربى كله بل وأحيانا ما يوجهون حركة الفكر والابداع من مصر . لكن قل لى بربك ، عندما تضيق المساحة وعندما لا يجد الناقد المصرى مكانا ينشر فيه متابعاته ، كيف يمكن أن تحمّله المسئولية والحالة هذه ، انه غير متخلف ، بل انه يلهث وراء حركة الابداع العربى بشكل عام ، ويحرص على توجيهها وعلى إرشادها وعلى ربطها بحركة الابداع الأوروبى . هذا ما أتصوره ، فالنقد مظلوم لأن السياسة فرضت عليه تلك الفجوة ما بين اتفاقيات كامب ديفيد وما بعدها . وأظن أنها سوف تعود مرة أخرى ومؤتمر حافظ وشوقى كان منطلقا للقاء العربى الثقافى فى مصر مركز هذا الاشعاع الثقافى .

للنقد الأدبى قراء :

* هل للنقد الأدبى قراء فى وطننا العربى اليوم ؟ أقول هذا بمناسبة ما عرفته من أن احدى صحفنا الكبرى توصلت من خلال استبيان إلى أنه ليس للنقد الأدبى قراء ، ولهذا استبعدته من صفحاتها .

– كون بعض الصحف الكبرى تستبعد النقد من صفحاتها ظاهرة لا تدل إلا على تخلف تلك الصحيفة الكبرى وعلى قصور نظرها بالنسبة للنقد الأدبى . وهذا لا يعتبر دلالة على أن النقد العربى لا يوجد له قراء . إن هو إلا قصور فى رؤية الجريدة وقصر فى نظرها . لكن للنقد الأدبى العربى قراء . والدليل على هذا ما كان يكتبه المرحوم الدكتور محمد مندور لصحيفة « الجمهورية » بشكل اسبوعى وكان يجد له قراء ، وما كان يكتبه الدكتور لويس عوض لصحيفة « الأهرام » وشكل له جمهورا قارئا . فللنقد العربى قراء ، لكن ينبغى أن تتاح للنقد العربى فرصة أن يلتقى بهؤلاء القراء من خلال المجلات الاسبوعية والمجلات الشهرية . انا لا أتهم النقد ولكنى اتهم الجريدة بالتخلف .



د . محمد مندور

نظرية نقدية عربية :

* هل تتفق معى فى أن غالبية النقد الأدبى العربى الذى يكتب اليوم يخضع لنظريات غربية نقدية . شأنه فى ذلك شأن الكثير من الفنون الأدبية .. وكيف يمكن أن تكون لنا نظرية نقدية عربية ؟

– أنا معك فى أن معظم ما يكتب الآن من نقدات ومن وجهات نظر فى الأدب والفن يستند إلى نظريات غربية . وهذا قصور من بعض الذين يكتبون .. وهم يكتبون دون دراسة منهجية لنقدنا العربى القديم .. انهم يتسلقون على أكتاف الآخرين ، ويكتبون كتابات خاطفة وسريعة يحشونها حشوا بالمصطلحات الغربية وبالكلمات الأجنبية .. لكن النقد العربى القديم يجب أن يكشف الستار عن نظرياته وعن مناهجه وعن أساليبه وأبعاده .. ولدينا عدد كبير من النقاد العرب المخرمين الذين حذت حذوهم أوروبا فى عصر النهضة عندما أرادت أن تحيى بعض النظريات فى الأدب وفى الفن فاطلعت على التراث العربى وحاولت أن تستفيد منه . فلنستفد نحن أولاً من هذا التراث العربى . ولكى تكون لنا نظرية نقدية عربية ينبغى أن نطلع على تراثنا النقدى العربى وان نمحصه وأن نستكشف منه الجوانب الايجابية التى تفيد فى عمليتنا النقدية المعاصرة . البدء بالأصول أولاً . ثم محاولة المقارنة بين نظريات العرب النقدية ونظريات أوروبا فى النقد الأدبى وإلى أى حد يمكن أن نستفيد من هذه ومن تلك .

* فى ضوء خبرتك بفن القصة القصيرة ، واطلاعك الدؤوب على الانتاج العربى فى هذا المجال ، من هم أبرز كتاب القصة العربية القصيرة اليوم ؟

– فى المغرب مثلا مبارك الدربى ومبارك ربيع وخناثه بنونة .. وفى تونس عزالدين المدنى وناجية تامر وعبدالواحد مراهن .. وفى الجزائر أبوالعيد دودو وزهور ونيس وعدد من الشبان الذين درسوا الأدب والقصة فى الجامعة . فى مصر : أحمد الشيخ وأبوالمعاطى أبوالنجا وابراهيم عبدالمجيد ومحمد يوسف القعيد ومحمد كمال محمد .. فمصر ولود وعدد كتابها المجيدين كثيرون فى الحقيقة .. فى السودان على الملك .. فى العراق موفق خضر وعبدالرحمن الربيعى .. فى سوريا زكريا تامر .. وهناك الكثير من الأسماء الذين لا تستوعبهم الذاكرة الآن .

الأدب هو المؤثر :

* فى ظل سيطرة الفنون المرئية وقيم وأنماط الحياة الاستهلاكية اليوم . هل يمكن للأدب أن يلعب دوراً مؤثراً فى الانسان والمجتمع ؟

ـ الأدب أيا ما كانت الضغوط التي تحيط به من وسائل الإعلام الحديثة التي قد يتصور انها تجذب انتباه القارئ . أظن أنه يستطيع أن يتوغل أعمق وأعمق فى الاستفادة من هذه الوسائل الحديثة ، لأن الأدب هو اللحظة التي يخلو فيها القارئ اليه وإلى نفسه فى وقت واحد . لا يكون بين الأديب والعمل الأدبى وبين القارئ أى حاجز أو أى حائل يحول دون عملية التأثير .. فى حين أن وسائل الاعلام تتدخل فيها عناصر كثيرة جدا وأحيانا ما تشكل شبه حواجز لا تتيح للقارئ فرصة أن يتأمل وأن يناقش نفسه وأن يناقش الأجهزة، انها تخطف بصره وتخطف عقله وتستلبه كلية .

فى حين أن الأدب يبقى مع القارئ فترة طويلة من الزمن . يبقى معه ، يعود إليه ، يناقشه ، يتأمله ، يستفيد منه . يقارن بينه وبين غيره من الأعمال . هو العمل الوحيد الباقى والمؤثر فى ظل كل هذه العوامل الحديثة الضاغطة على وقت ووجدان المتلقى . ومن هنا فإن الأدب يستطيع أن يلعب دوراً مؤثراً فى حياة الانسان المعاصر . بانفراده بهذه الخاصية التي حددتها .

القصة القصيرة :

* ماهو الفن الأدبى البارز اليوم فى خريطة الأدب العربى المعاصر : القصة القصيرة أم الشعر أو الرواية ؟

ـ أظن أن القصة القصيرة ، نظرا لطبيعة بنائها وتكوينها ، ونظرا لأنها تنتشر فى الصحيفة اليومية ، ونظراً لأنها تلتقط من حياة الانسان المعاصر بعض الجزئيات التي تتصل بمشكلاته ، ونظراً للغتها المحددة المدببة ، هى الفن الغالب من بين الفنون الأدبية الحديثة ، ولعلها الفن المسيطر أيضاً ، فهى تنتشر فى مساحة صغيرة ، فى صفحة واحدة من الصحيفة اليومية ، وهى تلتقط من حياة الانسان أدق جزئياته ، وتقدم إليه ، وهى مرتبطة بمشكلاته .. وتنطلق منه لتعود إليه مرة أخرى لغتها .. بناؤها .. تركيبها .. القضايا التي تتعرض لها .. كلها عوامل تساعد القصة القصيرة على أن تكون هى الفن البارز فى صحافتنا ومجلاتنا الأدبية ، فالمسرح يحتاج إلى انتقال ويحتاج إلى وقت أطول . ويحتاج إلى تهيئة خاصة مادية ونفسية ، والرواية تحتاج إلى وقت أطول .. كانت الرواية هى فن القرن التاسع عشر عندما كان القارئ يقرأ فى ظل ظروف مهيأة لديه الوقت ولديه المدفأة ، وهو أيضاً يعيش حياة مادية مستقرة ، أما القصة القصيرة فإنها تستطيع أن تشبع فهمه للدراما من حيث أنها تقدم الصراع ، وتستطيع أن تلبى نهمه الشعرى والشعورى من حيث أنها أشبه بالقصيدة المحكمة النسج والعبارة .

* مارأيك فى مسيرة الثقافة المصرية خلال عقد السبعينيات وفى الوضع الثقافى الراهن ؟

ـ فى السبعينيات ساد لون ارتاح إلى تسميته بثقافة المزاج الخاص . وهذا مزاج خاص ذاتى جدا وفردى جدا وأنانى جدا . كان هذا المزاج يطبع نفسه على الحياة المصرية بشكل عام ، وينسحب بالتالى على الثقافة . فبعض المجلات التي كانت تصدر مثلا فى هذا العقد ، كانت مجلات ذاتية وشخصانية تحتفل بصورة رئيس التحرير وبردوده على معجبيه من القارئات الصغيرات ومن القراء المراهقين .. وهكذا .. فهو مزاج خاص . كذلك أيضا تقدم مسرحية لليلة واحدة تتكلف مائتى الف جنيه لترضى شخصا واحداً إرضاء لمزاجه الخاص . السينما كانت تقدم بعض الأفلام التي لا ترضى إلا هذا المزاج الخاص . ثم إذا انتقلنا إلى المزاج الخاص بالمفهوم الجماهيرى سنجد أن المسرح بدأ يدغدغ عواطف بعض الفئات الخاصة وهى فئات طفيلية أفرزها وضع اقتصادى خاص أيضا .. هذه الفئات تملك فتستطيع أن تذهب إلى المسرح وتدفع ثمن تذكرة مرتفع لتدغدغ حواسها ومشاعرها ورغباتها ، ببعض التعليقات الخاصة من بعض الممثلين الخصوصيين ، مع انتشار الفيديو وانتشار أفلام الجنس .. والخ .

أنا أرى أن الثقافة تدهورت فى عقد السبعينيات للأسباب التي ذكرتها ولسبب آخر رئيسى . هو انها لم تكن تحتل من فكر واضعى السياسة المصرية أدنى مساحة . وأنا أعنى بطبيعة الحال بالثقافة هنا الثقافة الجادة ، الثقافة البناءة ، الثقافة الواعية ، الثقافة التي تدفع إلى ضرورة التغيير .. فهى لم تكن تشغل بال مخططى السياسة المصرية

د . سيد حامد النساج

وإنما كانت في الظل . وهذا هو السر في أن المثقفين الجادين تركوا الساحة وأصبحوا ضيوفا على المجلات والصحف العربية .. أما من حيث هم كتاب ، واما من حيث أنهم شغلوا الوظائف الصحفية والأدبية والفكرية في البلدان العربية وأكرر أن الثقافة المصرية في السبعينيات كانت على نحو ماكانت عليه في أيام المماليك .. بمعنى أنها كانت متدهورة وانها لم يكن ملتفت اليها وانها كانت في النماذج التي قدمت هابطة .

والثقافة اليوم :

* والوضع الثقافي الراهن وخاصة ما أثير حول اغلاق مجلتين أدبيتين واستبدالها بمجلة أدبية أخرى ؟

ـ أنا أزعم انه مع الانفتاح الديمقراطي يستطيع الفكر أن يجد أرضاً خصبة له . وأزعم أيضاً أن كل الاتجاهات تعبر عن نفسها الآن . وهي تعبر عن نفسها بشكل حقيقي وليس زائفا . بمثل ما أن الصحف الصادرة عن أحزاب المعارضة تقول رأيها في كل شيء فإن الأقلام الأدبية وأقلام المفكرين تكتب أيضا ما يحلو لها أن تكتبه . مسألة اغلاق مجلات هي مسألة تنظيمية في نظري . المهم أن الباب مفتوح لإصدار مجلات والأهم أن يسارع المثقفون لإصدار مجلات أدبية تعبر عن انتماءاتهم واتجاهاتهم الفكرية . وإذا كانت الهيئة العامة للكتاب تصدر هذه المجلات ، حسبها أن تصدر مجلة أو مجلتين . وسيبقى على دار المعارف أن تصدر مجلة وعلى كل جامعة أن تصدر مجلتها .. وهكذا فلماذا التركيز على هيئة واحدة . ولماذا التأسي على مجلات : واحدة منها لم تكن نجد لها قراء والأخرى كان رئيس تحريرها قد أعير للسعودية ؟ . فلتصدر الهيئات المعنية بالأدب وبالفكر وبالثقافة . مجلاتها ولتصدر كل كلية من الكليات الجامعية مجلاتها الأدبية وليصدر كل حزب مجلة أدبية .. وهكذا .. ان فترة السبعينيات دفعت ، عندما تقاعست الدورة الرسمية ، دفعت بالشباب أن يصدروا مجلات على نفقتهم الخاصة ، وهي مجلات لا بأس بها .



النقد الأدبي :

* ماهو مفهومك ومنظورك للنقد ودوره ووظيفته نظريا وتطبيقيا ؟

ـ أنا أؤمن بالنقد الذي يجمع بين البعدين الاثنين . البعد الأول هو موضوع العمل الأدبي . والبعد الثاني هو شكل العمل الأدبي . وأميل إلى الموضوع الاجتماعي في العمل الأدبي ، لأن الفنان في نظري انسان يعيش في ظل ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية ينبغي أن يعبر عنها ، ولأنه ثانيا يقدم عمله الأدبي إلى جمهور عبارة عن مجموعة من الناس يعيشون معه في نفس الظروف . فلكي يكون مقنعا وصادقا ينبغي أن يعبر عنهم وأن يصور لهم مايعيشونه آنيا ، وحتى يبتعد بنفسه عن الخطابية وعن المباشرة ، ينبغي أن يكون واعياً فنياً ، واعياً بالشكل الأدبي الذي يكتب فيه ، وواعيا بالأدوات الفنية التي ينبغي أن يستخدمها ، حتى يستطيع أن يكون مؤثراً وحتى يتمكن من توصيل فكرته ورؤيته إلى الجمهور القارئ ، فإذا كان شاعراً ينبغي أن يكون متفهماً لأدواته جيداً ، وعارفاً بأصول الشعر وبتاريخ الشعر وتراثه الشعري والتيارات الشعرية العالمية . وإذا كان كاتبا للرواية ينبغي أن يكون فاهماً للبناء الروائي ولأصول الرواية وأسسها البنائية وتاريخها واتجاهات كتابها العالميين وهكذا الحال بالنسبة للمسرح وبالنسبة للقصة القصيرة .. لأن العمل الأدبي يتنفس من خلال رئتين : الرئة الأولى هي الرئة الاجتماعية أو البعد الاجتماعي ، والرئة الثانية هي رئة الشكل الفني ، وهكذا يكون التلاحم بين الشكل وبين الموضوع .. ويكون التعادل والتوازن بين الاثنين . والاسراف في جانب يطغى على الجانب الآخر ، أو يطغى على بقية الجوانب داخل العمل الأدبي .

هذا هو ما اقتنع به عند تعاملي مع العمل الأدبي ، وفي بداية تجربتي النقدية في الستينيات كنا جميعا مبهورين بالقضية الاجتماعية ، والتزم أغلبنا بالواقعية الاشتراكية ، وحاولنا تطبيق تعاليم ومبادئ الواقعية الاشتراكية كما طبقت في روسيا . حاولنا تطبيقها على الأعمال الأدبية المصرية ، لأن ظروف المجتمع كانت تدفعنا دفعاً إلى هذا . فقد كنا في مرحلة انتقال ، وكنا أيضا على المستوى الاجتماعي والاقتصادي ، والسياسي ، مبهورين بالقرارات التي كانت قد صدرت في الستينيات ، فكانت الحركة النقدية تعكس هذه الحركة في مختلف جوانب الحياة والمجتمع ، ومن ثم فانا أسرفنا إلى حد ما في الأخذ بالبعد الاجتماعي ، واعطيناه قيمة أكبر دفعتنا إلى التغاضي عن بعض عيوب الشكل الفني لكني الآن التزم بضرورة أن يكون هناك هذا التوازن .

مستقبل الأدب العربي :

* ماهو رأيك في مستقبل الأدب العربي في مصر وفي الوطن العربي ؟

ـ اعتقد انه مع القضاء على الأمية ، الأمية المعروفة والأمية الثقافية على مستوى العالم العربي ، ومع ضرورة الاهتمام بالأدب وبدراسته في مختلف المعاهد العلمية غير المتخصصة في الأدب ، وعلى مستوى المدارس الثانوية والاعدادية ، إذا اختلفت النظرة في المعاهد التعليمية ، أظن أن مستقبل الأدب سيكون مبشراً بخير كثير .

لأنى أرى أنه ليس ثمة ما يمنع على الاطلاق من أن يدرس طالب الطب الأدب ، ومن ان يدرس طالب الهندسة الأدب ، فإذا تغيرت النظرة فى المناهج التعليمية على مستوى العالم العربى ، أظن أن الأدب سوف يحتل مكانا لائقا .

يوسف إدريس ونجيب محفوظ :

* ما رأيك فى تطور فن القصة القصيرة عند كل من يوسف ادريس ونجيب محفوظ ؟

ـ أنا لى رأى قد يخالفنى فيه البعض وهو أن نجيب محفوظ كاتب روائى أولاً وقبل كل شئ .. وان يوسف ادريس كاتب قصة قصيرة أولاً وقبل كل شئ .. وإن مارس كل واحد منهما الكتابة فى بعض الأشكال الأدبية الأخرى فإنما هذا يأتى من جانب اثبات الوجود والقدرة على الابداع فى هذه الجوانب لكن يبقى أن نجيب محفوظ كاتب روائى ، ويوسف ادريس كاتب قصة قصيرة .

توقف يوسف ادريس عن الكتابة بعض الشئ عندما بدأ يكتب مقالات سياسية ومسرحيات وبعض الروايات لكنه عاد لكتابتها مرة أخرى .

ونجيب محفوظ توقف عن كتابة الرواية إلى حد ما فى ١٩٦٢ وأصبح ينشر قصصا قصيرة كثيرة فى صحيفة الأهرام ، فى محاولة لمواكبة حركة الحياة فى المجتمع فى الستينيات وقد كانت تصدر له بين الحين والحين رواية أو روايتين ، لكن ظلت القصة القصيرة تحتل جانبا من اهتمامه وابداعه ، وقد احتفلت القصة القصيرة عند نجيب محفوظ بالرمز وأظن أن ذلك كان لازما فى تلك الفترة ، وهى كانت قصيرة ومركزة ولغتها لغة حادة ومدببة ، وأحيانا تحمل ظلا شعريا .

فى حين أن يوسف ادريس كان لا يلجأ للرمز إلا نادرا . وان كان القراء قد حملوا بعض قصصه القصار أشياء من الرمز وفى القصص الأخيرة التى كتبها يوسف ادريس قصد فيها إلى الرمز ، مثل قصة « ١٩٠٥ » وقصة « اقتلها » وقصة « الرجل والنملة » قصد فيها إلى الرمز . وأظن أن نجيب محفوظ عاد ليواصل المسيرة الروائية بمثل ما عاد يوسف ادريس ليواصل مسيرة كتابة القصة القصيرة ، وهو يؤكد ، ما سبق ان قلته من أن نجيب محفوظ كاتب روائى بالدرجة الأولى وان يوسف ادريس كاتب قصة قصيرة بالدرجة الأولى .

* لكن هل يعد رجوع يوسف ادريس إلى كتابة القصة القصيرة تقدما فى مسيرته القصصية أم تراجعا عنها ؟

ـ أنا اعتبر أن أبدع ما كتب يوسف ادريس كان فى مجموعاته القصصية الأولى .

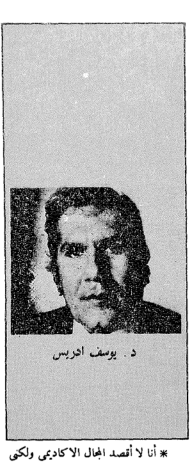
* هل يمكن تحميل النقاد العرب مسئولية عدم إبراز أدباء جدد ؟

ـ الكاتب الجديد يفرض نفسه ولا يحتاج لمن يبرزه . الكاتب الجديد فكراً ومنهجاً بإصراره يفرض نفسه ووجوده وفكره وفنه ، ولا يحتاج إلى دعاة . الفن الجيد يبنى ويؤثر ويدفع الآخرين إلى الإشارة إليه والتنبيه عليه .

الجامعة والحركة النقدية :

* هل تؤدى الجامعة وأساتذتها دوراً نقدياً مؤثراً فى الحركة الأدبية والنقدية العربية اليوم ؟

ـ نعم انها تؤدى دورها . لأنها هى التى تقنن وهى التى تقدم النظريات وهى التى تقوم بالترجمة ، وهى التى تخرج الدارسين وشباب النقاد ، فالجامعات اليوم تلعب دوراً أساسياً فى الحركة النقدية ، خاصة مع غياب المجلات الأدبية المتخصصة فى النقد والمتابعة النقدية ، فتقوم الجامعة بهذا . والدليل على هذه الرسائل الجامعية المقدمة ، والمؤلفات التى يكتبها أساتذة الجامعات العربية بشكل عام وبخاصة منهم أولئك الذين يشاركون فى الكتابة بالصحف وبالمجلات ، وباصدار الكتب الاكاديمية ثم الندوات والمناقشات والبحوث الجامعية ورسائل الماجستير والدكتوراه ، اشبه ما تكون باللقاءات الفكرية وبالندوات الفكرية الراقية داخل الجامعة .



د . يوسف ادريس

* أنا لا أقصد المجال الاكاديمى ولكنى أقصد الحياة الثقافية بوجه عام .

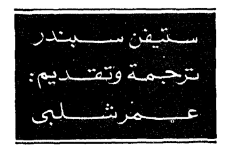
ـ وهذا أيضا ينسحب على الحياة الثقافية لأن الذين يعملون بالنقد خارج إطار الجامعة هم من أبناء الجامعة أو المتخرجون من الجامعة . وقد وجهتهم الجامعة وعلمتهم وأرشدتهم وقدمت إليهم الزاد الفكرى والنظريات .

* سؤال أخير عن طموحاتك ومشروعاتك النقدية ؟

ـ أنا أطمح أن استكمل الجزء الثالث من دراستى فى القصة المصرية القصيرة الذى يقف عند ١٩٨١ . ويستتبعه الجزء الثانى من البيليوجرافى عن القصة المصرية القصيرة من ١٩٦١ ـ ١٩٨١ . لأنى بدأت الخيط من ١٩١٠ حتى ١٩٦١ وأرجو ان أتمه فيما يتصل بالدراسة النقدية وفيما يتصل بالعمل البيليوجرافى ، هذان العملان أرجو ان أشغل بهما وأن استكملها : وهناك فكرة أرجو أن اتبعها وهى متصلة بالتراث : أريد أن أبحث عدداً محدوداً من كتب التراث ، وأتتبع مسيرة هذه الكتب فيما جاء بعدئذ من مؤلفات حتى العصر الحديث ◆



شعر مترجم



أبراج الضغط العالى

ستيفن سبندر

ترجمة وتقديم: عمر شلبى

- ولد بمدينة (لندن) عام ١٩٠٩ ، لأسرة أنجبت قبله عمه الكاتب الصحفى الشهير- آنذاك - ج . أ . سبندر . - وفى لندن كان تعليمه العام ، وبجامعة (أكسفورد) كان تعليمه العالى ، وكانت الفترة الجامعية فى حياته ، هى بداية تفتحه الفكرى والثقافى والأدبى ... وإصراره على أن تكون له « بصمة » ما فى عالم الفكر والثقافة ...
- وقبل تخرجه فى جامعة (أكسفورد) أصدر كتيبا أسماه : (عشرون قصيدة) على نفقته الخاصة وما أن بلغ الثالثة والعشرين ، حتى اشترك مع عدد من أبناء جيله من أمثال Auden و Day Lewis ، وهم من المهتمين « بالسياسة » ، فى اصدار « مختارات شعرية » فى كتاب أسموه : (توقيعات جديدة) New Signatures

غير أنه كان قد حقق رواجا وتقديرا فعليين بين أبناء جيله ، حتى قبل نشر الكتاب عام ١٩٣٣ .

- أما « النقلة » الكبرى إلى عالم الشهرة والاعتراف العام بموهبته ، فكانت عام ١٩٣٦ عندما صدر كتاب : An Anthology of World Poetry بنيويورك محتويا على قصيدتين من تأليفه هما : (أبراج الضغط العالى) و (العام الجديد) ..
- وكان فى معظم شعره من أنصار (الشعر الحر) بدرجة أو بأخرى .. كما كان من أنصار ما دعى إليه هـ . و . والاسى (نائب رئيس الولايات المتحدة آنذاك) من أن يكون قرننا الحالى هو « قرن الرجل العادى » .

- وفى دواوينه مثل : (The Still Centre) ١٩٣٩ و (Ruins and Visions) ١٩٤١ ، نراه متشبعا بالروح الشاعرية « المتأملة » إلى حد بعيد ..
- وفى قصيدته الطويلة : (Vienna) ١٩٣٤ ، ومسرحيته الشعرية Trial of a Judge عام ١٩٣٨ ، نراه معنيا بشرح شرور النظام الفاشى ومفاسده ..
- ومن كتبه التى لاقت رواجا وشهرة نذكر : (قصائد مجمعة) ، عام ١٩٥٤ ، و (العالم داخل العالم) ، الذى يروى فيه سيرته الذاتية ، عام ١٩٥١ وكتابيه : (العنصر الابداعى) عام ١٩٥٣ ، و (صناعة القصيدة) عام ١٩٥٥ .
- أما ألمع فترات تألقه : فكانت فى الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات .

أبراج الضغط العالى

سر تلك الهضاب.:

كان الصخرة والأكواخ... المصنوعة من ذاك الصخر...

ودروبا مهترئة...

إنعطفت حول قراها المختفية بغتة...

أما الآن :

تلك الهضبات الصغرى...

فيها شقوا تلك الكتل الأسمنتية...

تجرجر ذاك الحبل الأسود....

تلك الأبراج الكبرى... تلك الأنصاب....

مسرعة مثل نساء الليل... ممن لا سر لهن...

ذاك الوادى ، فى قشرته الزائفة ونظرته الليلية .

والجوز الأخضر....

ذو الجذر المألوف....

امتلأ زيفاً... كالقاع الناشف للجدول...

لكن بالأفق الموغل...

المرهق للأعين....

كسياط الغضب الموهض خطراً...

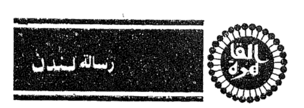
تتلاحق أطياف المستقبل....

وذاك يقزم ريفنا الزمردى.... برحلته المضنية

شاهقة ككلام نبوءة :

« الحلم بمدن ... »

« حيث ستحنى السحب ـ على الأرجح ـ رقبة بجعتها البيضاء » ◆



مسرح شكسبير المحترق يعود للحياة

د. علي شلش

لو كان شكسبير حيا لأسعدته معنا الأنباء التى ترددت هذه الأيام حول مسرحه المعروف باسم TheIGlobe أو الكرة الأرضية . وكان ذلك المسرح يقع فى لندن ، ويستقبل شكسبير وفرقته فى صيف كل عام لتقديم مسرحياته المعروفة . وفجأة ، ذات مساء ، منذ ٣٥٠ عاما ، اشتعلت النيران فى المسرح المكشوف ، ودمرته عن آخره ، ولم تبق منه إلا الذكريات .

وقد أقيم مسرح الجلوب هذا عام ١٥٩٩ . وكان شكسبير وقتها مشغولاً بتأليف مسرحيته عن « هنرى الرابع » ويستعد لكتابة أشعاره الغنائية التى خلدت اسمه إلى جوار مسرحياته . وكان المسرح أقرب إلى ما يسمى « مسرح الهواء الطلق » . فقد كان عارى الجدران ، لا يغطى سقفه سوى الخشبة والصالة . ولذلك لم يكن يستخدم إلا فى فصل الصيف ، حين يأتى شكسبير وفرقته من مسقط رأسه بمدينة ستراتفورد ، ويقدم عروض مسرحياته لعشاق المسرح فى العاصمة .

كان المسرح ملكاً لشكسبير ، قدم على خشبته معظم مسرحياته الكبيرة المشهورة مثل : الملك لير ، عطيل ، ماكبث ، روميو وجولييت . أما اسمه الذى اشتهر به فيرجع إلى شكله الدائرى واللافتة التى علقت على بابه ، وعليها شكل يمثل البطل الإغريقى هرقل وهو يحمل على كتفيه الكرة الأرضية .

وفى عام ١٦١٣ ، وأثناء عرض لمسرحية « هنرى الثامن » التى يقال إن شكسبير شارك فى تأليفها ، انطلق نحو المسرح مدفعان ، لا يدرى أحد من أين ، فأصابا المتفرجين بالذعر وأشعلا النار فى خشبة المسرح والصالة . وفر جميع الحاضرين سالمين ماعدا رجل واحد يقال إنه شوهد والنيران تشتعل فى ملابسه .

منذ ذلك التاريخ ذهب المسرح فى ذمة التاريخ أيضا ، ولم يحاول أحد بعثه إلى الحياة . ولكن يبدو أن عشاق شكسبير لم ينتهوا . ففى عام ١٩٦٩ قام ممثل ومخرج أمريكى عجوز يدعى سام واناميكر (٦٧ سنة) بمحاولة مدهشة لإحياء المسرح القديم المندثر . ونظم حملة واسعة لإعادة بناء المسرح فى موقعه القديم ، أو بالقرب منه على الأقل ، على الضفة الجنوبية لنهر التيمس . وراح يجمع للمشروع تبرعات من كل مكان ، هنا وهناك ، من صغار الممثلين إلى كبار الشخصيات مثل الرئيس الأمريكى ريجان والأمير فيليب زوج ملكة بريطانيا . وفى عام ١٩٨١ حصل واناميكر على موافقة من المجلس المحلى للحى الذى كان به المسرح ، ولكن هذه الموافقة عطلتها الانتخابات النيابية فى العام التالى ، ووقوف أعضاء المجلس المحلى الجديد فى وجه المشروع . ومع ذلك لم ييأس واناميكر ، عاشق شكسبير ، فأثار معركة قانونية كبيرة انتهت بانتصاره ، وبداية العمل فى إعادة بناء مسرح الكرة الأرضية . ومن المنتظر افتتاح المسرح عام ١٩٩١ ، أى بعد خمس سنوات . أما تصميم المسرح القديم فلم ينجح أحد فى العثور عليه ، ولذلك تقرر أن يوضع له تصميم تقريبى لا يختلف كثيرا مع ماكتب عنه وقتها ، بحيث يكون مسرحا صيفيا ، بلا سقف ولا تدفئة ، ولا ميكروفونات ، ولا مقاصير للمشاهدين الذين سوف يجلسون على دكك خشبية مثل أجدادهم فى القرن السابع عشر .

وقد أعدت العدة كى تتولى فرقة مسرحية تقديم أعمال شكسبير ومعاصريه فى ضوء النهار ، طوال أربعة أشهر من السنة هى التى يصفو فيها الجو - إلى حد ما - وتغازل فيها الشمس عيون المتفرجين ، بحيث تعرض فى الموسم الواحد مسرحية واحدة على الأقل كما كانت الحال فى عصر إليزابيث المعروف بنهضة المسرح وازدهاره . ومن الطريف أنه لن يسمح للنساء بأدوار على المسرح ، زيادة فى المحافظة على تقاليد ذلك العصر التى كانت تقضى بأن يؤدى الرجال أدوار النساء !

هناك تعديل واحد على أى حال . فالمسرح القديم كان يتسع لثلاثة آلاف متفرج ، ولكن المسرح الجديد يختزل هذا العدد إلى النصف . والسبب فى ذلك هو احتياطات الحريق التى تطبق فى عصرنا ، والتى كان عدم وجودها فى عصر شكسبير سببا فى احتراق مسرحه . وهناك تعديل آخر لا مفر منه بالطبع ، ويخص هؤلاء المتفرجين . فأجدادهم فى القرن السابع

عشر كانوا يدفعون ما بين بنس واحد و١٢ بنسا مقابل تذكرة الدخول . أما أحفادهم ، فى عصرنا ، فمن المتوقع أن يكون معظمهم من السياح ، وأن ترتفع أجور التذاكر إلى مئة ضعف .

لقد حصل واناميكر على تصريح باستغلال موقع المسرح الجديد لمدة ١٢٥ سنة . فهل تأتى عند ذاك حكومة تكون قد نسيت شكسبير فتأمر بعدم تجديد التصريح ؟ أم هل يأتى حريق آخر فيدمر حلم واناميكر الأمريكى الذى جاء إلى لندن وتفرغ لتحقيقه ؟ لن يخسر شكسبير فى كلتا الحالتين ، على أى حال . وربما بنى له عاشق آخر مسرحا فى القاهرة ، أو بغداد ، أو دلهى !

إمرأة على الورق

يعد ألان إيكبورن أنجح مؤلف مسرحى فى بريطانيا اليوم . والمقصود بالنجاح هنا هو النجاح التجارى على مسارح « الوست إند » ، حى المسارح فى لندن . ومع أن إيكبورن يكتب الكوميديا فكوميدياه من النوع الخفيف المسلى القريب من « الفارس » ، أى الإضحاك لوجه الإضحاك . وقد كتب من هذا النوع ٣١ مسرحية لاقت نجاحا جماهيريا كبيرا ومع ذلك اتجه إيكبورن فى مسرحيته الأخيرة ، رقم ٣٢ ، إلى مايسمى بالكوميديا السوداء ، أو الكوميديا المحزنة ، أو الضحك المبكى كما نقول فى العربية .

المسرحية الجديدة التى تعرض حاليا فى لندن بعنوان « إمرأة A Woman in Mind ولكن هذه الترجمة الحرفية ليست دقيقة ، فالمعنى المقصود فى العنوان هو « إمرأة على الورق » . فالمسرحية بطلتها امرأة فى أواسط العمر ، متزوجة ولها ولد واحد . وقد بدأت حياتها الزوجية سعيدة ، صحيحة العقل والبدن ، قوية الروح ، تنشر الحب على ماحولها من بشر وأشياء . ولكن هذه السعادة والصحة العقلية والبدنية لا تلبث أن تتهاوى تدريجيا عبر الزمن ، حتى تترك سوزان ـ وهذا اسمها ـ مجرد حطام لامرأة كانت يوما ما شعلة من الحياة والحب والسعادة .

لابد أن خللاً ما قد وقع . وهذا الخلل تجسده المسرحية . بل تبدأ به . فحين ترتفع الستار نرى سوزان هذه فى قمة حالة الخلل الذى تعانيه حياتها . فهى تستلقى أمامنا ممددة على عشب حديقة منزلها ، نصف غائبة عن وعيها ، تثرثر فى غير تماسك ثرثرة لا معنى لها ، وقد انحنى عليها طبيب يفحص حالتها فى انتظار وصول عربة الإسعاف . ونفهم مما يدور أنها سقطت فى الحديقة سقطة عنيفة وأصابتها حالة هذيان . ولكن المشكلة ـ كما تعرضها المسرحية بعد ذلك ـ ليست بهذه البساطة . فزوجها لا يحبها ، ولا يشاركها الفراش منذ سنوات . وقد انشغل عنها بتأليف كتاب عن تاريخ القرية التى يعيشان فيها . وولدهما الوحيد ترك البيت منذ عامين ، وانضم إلى جماعة دينية ، ولم يعد يتصل بها . بل إن البيت تشاركها فيه شقيقة زوجها ، وهى امرأة غبية ، غريبة الأطوار ، لا تكف عن الحديث عن زوجها الغائب . وأمام حالة الغربة هذه التى تواجهها سوزان نجدها تنفصل شيئا فشيئا عن واقعها المؤلم ، وتعيش فى خيالها ، فتتخيل أسرتها ـ من وقت لآخر ـ فى صورة زوج محب وابن وفى ، وحين تصطدم بالواقع تأخذ فى الهذيان . وهكذا ، لا تجد من يحميها من الغربة والشعور بالوحشة .

ومن الواضح أن مؤلف المسرحية ، إيكبورن ، يرى أن الشقاء والإحباط يدفعان الإنسان إلى صنع عالم وهمى ، تعويضى ، يعيش فيه مبتعداً عن واقعه . وهذه فكرة ليست جديدة بالطبع على المسرح العالمى ، ولكن تناول إيكبورن لها أضفى عليها حيوية وطرافة .

لقد ذكر المسرحى الفرنسى الفيلسوف جان بول سارتر ذات مرة فى إحدى مسرحياته ، وهى « الجلسة السرية » ، أن « الجحيم هو الآخرون » وصارت هذه العبارة ، التى نطقت بها إحدى شخصيات المسرحية ، مثلا يضربه النقاد ويشيرون إليه كلما واجهتهم حالة اغتراب عن الواقع مثل



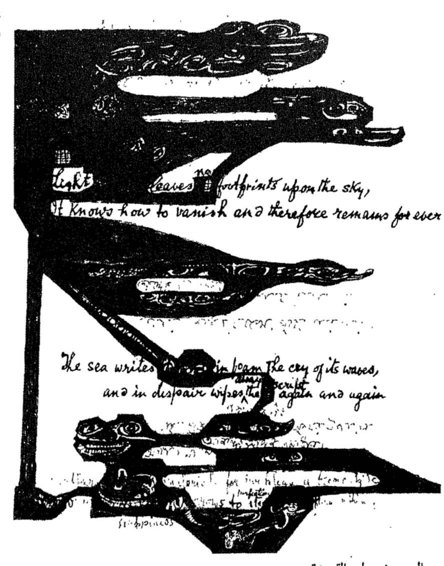
منظر طبيعى

التى واجهت سوزان هنا . فهذا المعنى السارترى ينتشر على طول المسرحية ، ويصبغها بطابع التراجيكوميديا . وقد ساهم فى تأكيده المؤلف نفسه ، لا فى رسمه للشخصيات أو فى تأليفه للحوار ، وإنما فى الإخراج وحركة الشخصيات على المسرح . فالمخرج هنا هو إيكبورن نفسه . وقد درج على إخراج مسرحياته عند عرضها فى لندن . وفى هذه المرة نجده يمزج بين الواقع والخيال مزجاً ذكياً . فحين تغيب سوزان عن وعيها للمرة الثانية يلجأ المخرج إلى تحريك رؤوس الآخرين على خشبة المسرح ، بحيث يتوقف رأسها عن الحركة ، وتمضى الرؤوس الأخرى فى الحركة تعبيراً عن دوار الشخصية الرئيسية .

وقد نجح إيكبورن فى رسم شخصية بطلته « سوزان » نجاحا يؤكد إمكان تطوره



وجه امرأة



الرسم بين سطور القصيدة

إلى كاتب جاد تشغله محنة البشر قبل أن تشغله مهمة إضحاكهم . وقامت بأداء دور « سوزان » الممثلة جوليا ماكنزى التى أدته بحيوية شديدة تحسد عليها . كما قام بأداء دور الزوج الممثل مارتن جارفز ، وهو ممثل موهوب قادر على التحكم فى عضلات جسمه .

هل يمكن أن يتحول المؤلف المسرحى من الكوميديا الخالصة إلى الكوميديا ذات المعنى ، أو الداعية إلى التفكير؟ الجواب : نعم ، إذا كان موهوبا من ناحية ، ولا يفكر فى النجاح الرخيص من ناحية أخرى . ويبدو أن هذا هو ما قرره إيكبورن بعد ٣١ مسرحية مضحكة . فالضحك ليس ممنوعا على مؤلفى المسرح أو غيرهم ، ولكنه يجب ألا يكون وحده ، لأننا نريد أن نضحك وأن نتسلى ، بمقدار ما نريد أن نفكر ونتأسى . والمتعة الذهنية قادرة على الوصول إلينا عن طريق الضحك أيضاً .

طاغور والرسم بعد الستين

شهدت قاعة عرض الباربيكان – أحدث مجمع للفنون فى لندن – معرضا فنيا طريفا ضم لوحات زيتية ورسوما للشاعر الهندى رابندرانات طاغور ، يبلغ عددها ١٢٥ لوحة ورسماً .

وقد كان طاغور جملة مواهب فنية فى شخص واحد . فكان شاعرا ، وموسيقارا ، ومؤلف قصص ومسرحيات ، ورحالة ، ومعلما تربويا ، ولكن هذا كله لم يبق منه عند الناس – ولاسيما فى أوربا وأمريكا – سوى الشعر .

وإذا كان طاغور قد بنى شهرته الدولية على الشعر فهو لم يقصد أن يضيف إليها شهرة أخرى كرسام ومصور بالزيت . بل إنه بدأ هوايته للرسم والتصوير فى سن متأخرة . فقد كان عمره ٦٧ سنة يوم بدأ الرسم بالريشة والتصوير بالزيت .

ولد طاغور فى كلكتا عام ١٨٦١ فى بيت كان أشبه بالمشتل الثقافى . فقد كان أبوه وأعمامه وأخوته يمارسون ألوانا من الأدب والفن والنشر ، وتتردد فيما بينهم أصداء الأدب السنسكريتى القديم ، وأغانى الحب المشهورة فى الهند خلال العصور الوسطى ، وأدب أوربا الغربية الذى وصل إلى هناك عن طريق الانجليز . من تلاقح هذه العناصر الثلاثة شب طاغور وانصقلت موهبته الأدبية والفنية .

وعندما أرسله أبوه إلى المدرسة – بعد التعليم الأولى فى البيت – ضاق طاغور بالدراسة المنظمة ، وتمرد عليها فترك الدراسة وبقى فى البيت إلى أن أرسله أبوه إلى انجلترا ليتعلم القانون هناك ، وكان ذلك عام ١٨٧٨ . ولكن طاغور سرعان ما عاد بعد ثلاث سنوات دون أن يكمل دراسته . وعند عودته انصرف إلى القراءة والكتابة والموسيقى . واضطر أبوه إلى تزويجه على عادة الشرقيين عند فشل أبنائهم فى الدراسة .

وعندما أنجب طاغور أولادا كان قد قرر لهم طريقة أخرى فى التعليم . فقد كان مقتنعا بأن التعليم يجب ألا يكون نظرياً ، وأنه لا بد من تأسيسه على إمكانات التلميذ وقدراته على الإبداع ومعاشرة الطبيعة . وتمخضت هذه الأفكار عن مدرسة خاصة أسسها طاغور ، ثم تطورت حتى أصبحت جامعة كبيرة فى البنغال .

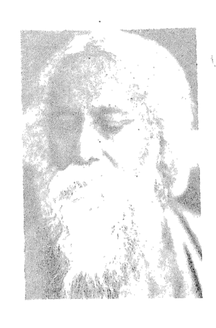
فى عام ١٩١٢ زار طاغور لندن ، حيث تعرف إلى السير وليم روثنستاين الذى عرف بحبه للفنون . وقدم إليه ترجمة انجليزية لديوان شعره المشهور بعنوان « جيتا نجالى » ، أى « قرابين الأغانى » ، فقرأه

روثنستاين ، وأعجب به ، وقدمه إلى أصدقائه ، ومنهم الشاعر الأيرلندى المعروف وليم بتلر ياتس . وتحمس الجميع للديوان ، وقاموا بطبعه بعد أن كتب له ياتس مقدمة مثيرة ، عام ١٩١٣ وما إن مضت أشهر حتى نفدت الطبعة ، فأعيد طبعه بدار ماكميلان الانجليزية المعروفة . وحقق نجاحا فنيا وتجاريا . ولم تمض أشهر أخرى حتى نال طاغور جائزة نوبل للأدب ، وبدأ يشق طريقه نحو الشهرة العالمية . ثم كرمته الحكومة البريطانية عام ١٩١٥ فمنحته لقب « سير » الذى تنازل عنه بعد أربع سنوات احتجاجا على مذبحة « أمريتسار » التى راح ضحيتها المئات من مواطنيه .

ولم ينقطع طاغور بعد ذلك عن الشعر . ولكنه بدأ يجرب موهبته عام ١٩٢٨ فى الرسم . وبدأ ذلك فى مخطوطاته الشعرية ذاتها فكان يرسم بين السطور ويزخرف خطوطه للقصائد ، وكان خطه جميلا ساعده على تطوير إحساسه الفنى بالرسم والتأمل فى علاقة شكل الكلمة على الورق ومعناها الذى يريد نقله ، وإيقاع الخطوط والسطور . فقد كان يعتقد أن جميع الفنون تقوم على استخدام الإيقاع كى تضفى الحيوية على الأشكال المختلفة للتعبير .

أنتج طاغور أكثر من ٢٠٠٠ رسم ولوحة خلال الأعوام الثلاثة عشر التى مارس فيها الرسم والتصوير بالزيت . وفى عام ١٩٣٠ ، أى بعد عامين من ظهور أعراض هذه الموهبة الجديدة عليه ، نظم تلاميذه والمعجبون به أول معرض لرسومه طافوا به أوربا وأمريكا . وضم وقتها ٤٠٠ قطعة بين رسم ولوحة .

وبالرغم من هذا العدد الضخم الذى تركه طاغور من الرسوم واللوحات فلم يضم المعرض الحالى سوى ١٢٥ رسما ولوحة . وقد قام بتنظيم المعرض متحف الفن الحديث فى أوكسفورد بالاشتراك مع مجمع الباربيكان للفنون فى لندن . وقامت برعايته ماليا الشركة الهندية للخطوط الجوية بالاشتراك مع بعض المؤسسات البريطانية .



طاغور

أول مايواجه زائر المعرض هو أن مايراه من أعمال الرسم والتصوير بالزيت أن صاحبها – طاغور – فنان فطرى عفوى . لايهمه قواعد اللعبة ولا نظرياتها . ولكن يهمه التعبير عما فى نفسه ساعة الرسم . وهذه الأعمال ذاتها دليل قوى على أن الدراسة النظرية للفن ليست ضرورية جدا لأصحاب المواهب الكبيرة .

وإذا كان طاغور هنا يرسم معظم أعماله على الورق . ويستخدم الحبر وأقلام الباستيل وألوان الجواش . فإنه أيضاً كثيراً مايستخدم أطراف أصابعه وقطع القماش والأقلام فى إضفاء اللمسات الأخيرة على الرسوم . أو ترقيق الخطوط وتخفيف الألوان . ومن المثير للملاحظة أنه نادرا مايترك فراغاً كبيراً حول الأشكال التى يرسمها . فهو يستغل الورق أو القماش إلى أبعد درجة حتى يكاد يملأ مساحة اللوحة أو الرسم . مما يوحى بأنه كان يسعى إلى تحقيق أكبر قدر من الوضوح والقوة فى التعبير .

هناك أشكال كثيرة فى هذه الرسوم واللوحات تبدو غريبة أو مخيفة أحياناً ، ولكن هناك أشكالا أخرى أيضاً تبدو رقيقة . وبعضها يبدو تعبيراً عن لحظات نفسية محتدمة أو عنيفة ، وبعضها الآخر يبدو صادرا عن نفس مسترخية مطمئنة .

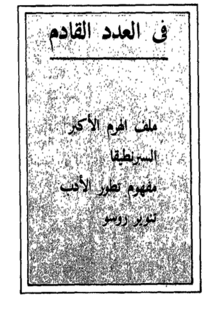
وتتدرج هذه الرسوم واللوحات تدرجاً نوعياً كبيراً . فمنها مايمكن نسبته إلى الزخرفة المجردة ، ومنها مايمثل المذهب التعبيرى ، ومنها مايسيل رومانتيكية وشفافية ، ومنها أيضا مايمثل مناظر الطبيعة تمثيلا واقعيا . ولكن يجمع بينها فى النهاية استخدام موحد للألوان القاتمة ، والإحساس الواضح بالفراغ ، والإيقاع البطىء .

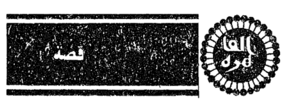
لقد كان طاغور يؤمن بوجود « لاوعى » عند الفنان . ومن هذا اللاوعى تنطلق معظم ألوان التعبير الفنى . ولذلك يندر أن نجد عنوانا لرسم أو للوحة ، فهو يعتقد أن المتفرج يجب ألا يشغل ذهنه بعنوان يعطل تذوقه للعمل الذى يراه . وقد كتب ذات مرة يقول :

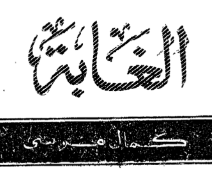
«كثيراً مايسألنى الناس عن معنى لوحاتى ، فالتزم الصمت مثل لوحاتى ذاتها . فهذه اللوحات مهمتها أن تعبر ، لا أن تفسر . وليس لها أى معنى آخر خارج نطاق ظاهرها » .

ولهذا كله يصعب تصنيف طاغور كرسام أو مصور ، وتصعب نسبته إلى مذهب من المذاهب العديدة للفن ، ولكن مايؤكده هذا المعرض أن الرجل كان فنانا بالفطرة ، وكان عنده مايقوله سواء بالكلمة أو بالفرشاة ، ولكن لم يكن يعنيه أن ينقل فى رسومه ولوحاته شيئا محددا !

◆







عندما اقترب الحذاء المتجهم نحو الجسد الأسود ، سكتت الأصوات القريبة جميعها ..

ماتت ..

تلاشت فجأة ..

وارتفعت الفوهة .

فروع الأشجار وأوراقها كفت عن الرقص فقد استكانت هبات النسائم الآتية من ناحية النهر . بين أقدام العيال اللاعبين كف الشراب ، الكرة ، عن الحركة .

الكرة قبعت بجوار الرصيف انتظارا وترقبا لما سيحدث .

تشبث عصفور صغير بسلك التليفون ، وسكنت رفرفة الجناحين . أمال رأسه إلى أسفل بلا شقشقة ونظر هو الآخر إلى الفوهة .

بائع اللبن القادم من بعيد لم يكن قد دخل بعد ، بدراجته دائرة الصمت .. أقبل يتراقص متأرجحاً عليها وهو يصفر بفمه لحناً شائعاً وقد اطلق العنان للراديو الترانزستور المعلق على مقود الدراجة ..

(أذاعت وكالات الأنباء أن القوات الإسرائيلية أبادت أمس مخيما للاجئين الفلسطينيين بجنوب لبنان .. لم يكن بالمخيم سوى النساء والأطفال .. قالت المصادر الإسرائيلية : إن العملية إجراء وقائى لحماية القوات الإسرائيلية و...) .

أسكت الراديو ..

انقطعت نشرة الأخبار عندما اقترب بائع اللبن من محيط الدائرة .

ركن الدراجة ووقف بجوارها صامتا تحت شجرة بجانب الطريق . كل شئ كان قد توقف تماما .. ينتظر اللحظة الحاسمة ويرقب . كأن قانونا سرى بين الجميع على فرض السكون فجأة على الزمان والمكان فى تلك اللحظة . ليس قانونا بل هو اتفاق أقوى من القانون وأعم .

قد يختلف البعض عند إعداد القانون ومع ذلك يصدر بالأغلبية التى تريده ، لكن اتفاقنا على السكون والصمت كان معقودا بالإجماع ودون اعداد أو اتفاق سابق .

عربة الخضار الآتية من عند الكوبرى توقفت هى الأخرى . انقطعت كركرة عجلاتها الخشبية .. تردد للحظة بائع متجول بين الوقوف أو المضى .. انقطع فجأة نداؤه الممطوط على بضاعته عندما دخل معنا فى الاتفاق .

من فوق رأسه حط قفص البرتقال على الأرض فى البقعة التى اختارها ليشاهد الحدث القادم بعد لحظات .. ! !

من بعيد ، عند ناصية الطريق ، انتظرت عربة يجرها جوادان .. العربة كالصندوق له نافذتان مركب عليهما قضبان حديدية مثل قضبان السجون .

مال أحد الجوادين برأسه نحو الآخر كأنما يفضى إليه بسر خطير . كان جليا أن الجواد الآخر يرفض الاستماع إليه ، لا يعنيه الأمر ربما . أو كأنه يعرفه من قبل ..

عبث بحافره قليلا فى الأرض المتربة ثم كف .. تجمد الجوادان فجأةً .. لابد دخلا معنا فى الاتفاق .

وساد المكان كله صمت .. توقف .. شلل . حتى السكوت سكت كالموت .

حركة واحدة فقط .

لا ، هما على وجه التحديد حركتان .. حدثتا فى هدوء ، وفى بطء كأنما لم تحدثا .. تقدم الحذاء المتجهم خطوة واحدة نحو الجسد الأسود القابع بين القمامة ، وتحركت الفوهة قليلا من اليمين إلى الشمال ..

ـ الدبانة لابد أن تكون على الرأس تماما ..

ـ أين هى هذه (الدبانة) .. ؟

ـ قطعة الحديد البارزة فى طرف الماسورة .. فوق الفوهة تماما ..

بالتأكيد كان كل شىء سيحدث ، معلقا على حركة من الرأس أو الجسد الأسود المترب .. انصب انتباه الجميع عليهما معا .. تركز على الرأس ..

أصبح بؤرة ..

حتى العصفور الصغير أمال رأسه أكثر فأكثر إلى أسفل . كاد تشبثه بالسلك ينفلت . لكن الاتفاق على الصمت كان ما يزال منعقداً بين الجميع على المسرح .. فى هدوء مدرب وضع الاصبع السبابة على التتك ..

ـ التتك ... ؟

ـ هس .. الزناد .

من المؤكد أن الجسد الأسود لم يكن ضمن أطراف الاتفاق . ولا الرأس يدرى أنه بؤرة .. استدار الجسد بين القمامة . اندس فيها .. ازاح بقدمه السوداء بعض الأوراق والقش . انحنى .. التقط شيئا بفمه .. وبكل نبض الحياة فيه تمدد على الأرض .. تهيأ للوليمة . وراح فى تلمظ الجائع يمضغ .. يقرقش .. يلوك ما التقطه من طعام القمامة بنهم ..

رأسه من انفراجة الأسنان وانطباقها يهتز فى تلذذ ..

اهتز الهدف ...

عادت الفوهة إلى حركة عكسية ، من الشمال إلى اليمين هذه المرة .. وفى حذر خطا الحذاء إلى الامام خطوة أخرى نحو الجسد المنتشى برقدته على القمامة ، الوليمة ..

دائرة الفوهة بكاملها اختفت الآن عن أنظارنا .. الموت المتربص فيها لا يريد أن يراه أحد . الفوهة صارت أكثر ثباتاً وتركيزاً على البؤرة .. لا يواجه الفوهة الآن سواه .

من الغريب أنه ، وهو مايزال يقرقش العظمة ، نظر إلى الفوهة .. لم تطل النظرة .. عابرة كانت . لاتعى شيئاً مما يدبر .. بالقطع لا تدرك أن فى الدائرة السوداء ، الموت يتربص .. يتحفز ..





فى النظرة لـمحت من بعيد ـ أو هكذا خيل إلى ـ أن دموعا تترقرق ..

فى لحظة واحدة انحل الاتفاق فجأة .. اتفاق الصمت الذى كان قد التزم الجميع به منذ لحظات . فسخ الإتفاق فى اختلاجة عين فقد دوت الطلقة المنتظرة . مكتومة كانت ، لكن الغريب أن صداها فى المكان عريد ...

طار العصفور من فوق سلك التليفون يصوصو جزعا ، ورفرف قلبى بين ضلوعى كقلب طفل .

الرصاصة لم تستقر فى الرأس كما كنا نتوقع .

انحرفت ...

فى بطن الجسد الأسود استقرت .

عـوى ...

لا .. ليس عواءً .. إنسان يتعذب .. صوت هو إلى الصراخ الآدمى أقرب .. الجسد يدور على نفسه دورات مذهولة .. مجنونة .. يبغى المضى . يتعثر . يهوى على الأرض . يتحامل على سيقانه الرفيعة فلا يقدر .. يتمرغ فى التراب والبطن تنزف تحلقت الأقدام حوله تتفرج ..

ـ كل حى يروح لحاله ..

أبداً لا تريد حلقة الأقدام أن تنفرط .. أن تروح لحالها وتتبعثر .. من بين السيقان لمحت من بعيد أرجله النحيفة السوداء ترفص وبقعة الدم تكبر .. تكبر .. تكبر .

طعام الوليمة أصبح أحمر .

فى تلك اللحظة مر أمامنا كلب آخر أبيض .. فتح بائع اللبن الراديو على آخره وعادت نشرة الأخبار ..

الكلب الأبيض شعره ممشط وفى رقبته طوق جلدى .. رقم ترخيصه المعدنى يتدلى متأرجحاً . رمقه الجندى ذو الحذاء المتجهم برهة ، ثم عادت عيناه إلى الجسد المحتضر .

مذيع نشرة الأخبار صوته يصخب فى آذاننا كصوت أقساط اللبن الفارغة على جانبى الدراجة . كل الأصوات أضحت الآن ، بعد أن غادرها الصمت ، تمارس وجودها بلا اتفاق أو حرص على شىء ..

أخيراً . همد الجسد . استراح وسكن ، ثم كفت اختلاجات الأرجل النحيفة السوداء . لكن حلقة الأقدام لم تنفرط إلا عندما جره الجندى من رأسه بحبل نحو العربة المنتظرة ذات الجوادين ..

ضجيج الأصوات بالرغم من كثافته يبرز منه صوت مذيع النشرة ..

(اصدر المتحدث الرسمى باسم البيت الأبيض بيانا يحذر فيا من قيام المظاهرات ..)

والحبل يجر الجسد من الرأس تبعثرت من تحته بقايا طعام الوليمة ملطخة بالدم

(نظمت فى مدن ولاية لويزيانا مسيرات احتجاج على وحشية جندى أمريكى أبيض سحق رأس زنجى بمؤخرة بندقيته ..) .

كانت أسنانه ماتزال مطبقة على آخر طعام تناوله من وليمة القمامة .. ليست بالتأكيد أن إطباقه شهوة وإنما ألم هائل مروع يبين جليا فى العينين المفتوحتين الزجاجيتين ..

عندما بدأت العربة تتحرك ، مال أحد الجوادين برأسه نحو الآخر كأنما يريد أن يعلق على المشهد . لكن الجواد الآخر كان مايزال عازفا عن الاستماع إلى أى شىء .. وسارت العربة ◆



بعد خمسين عاما مع الموسيقى

عبد الحميد توفيق زكى يتحدث :

حوار : علاء غريبى

« الشعر جسم الوردة ، والموسيقى رائحتها »
« فاجنر »

يعد الموسيقار عبدالحميد توفيق زكى ، واحداً ممن حوّلوا مسار الموسيقى الشرقية بوجه عام ، والأغنية المصرية بشكل خاص ، من التطريب ، والليالى ، والتقاسيم الآلية إلى الموسيقى التعبيرية ، والغناء القصير البعيد عن الآهات والعواطف المصطنعة

وكان استعماله للقوالب الموسيقية الأوربية (كالتانجو ، الرومبا ، والسرنادا . إلخ) فى ألحانه ، بجرأة وتوسع ـ بعد الموسيقار مدحت عاصم ـ هو ما دفع الموسيقيين ، والمسئولين عن الموسيقى والغناء فى مصر ، إلى الخروج بهما من قوالبها التقليدية التطريبية ، إلى أشكال محدثة توائم مستمع الأربعينيات وما بعدها ، وتلحق بركب حضارة العالم الموسيقية . كما كان عبدالحميد توفيق زكى أول مفتش عام للموسيقى والأنشطة الفنية بوزارة المعارف العمومية ، ثم تولى وظيفة المشرف العام على الموسيقى والمصنفات الفنية بالاذاعة المصرية .

ورغم الثورة التى أكدها فناننا الموسيقى فى ستمائة لحن غنائى ، مستهدياً خطى أحد رواد المجددين مدحت عاصم .. ورغم جهوده فى إصدار قانون حق التأليف الموسيقى ، ومساندته فى إنشاء نقابة للموسقيين ـ غير أننا كعادتنا تجاهلناه إذاعياً وإعلامياً ، كالعديد ممن تجاهلناهم ، على الرغم من حجم عطائهم الكبير .

لذا تحاول مجلة « القاهرة » فى هذا الحوار أن تدخل عالم فناننا الرحب ، عرفاناً بدوره الرائد

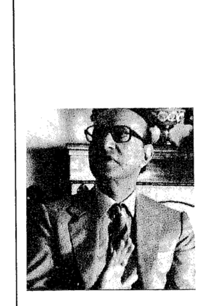
وعبدالحميد توفيق زكى ابن أحمد زكى ابراهيم (الذى تزعم اضراب الموظفين عام ١٩١٩) ولد فى العباسية الشرقية بالقاهرة يوم ٢٩ ابريل ١٩١٧ وكأطفال عمره التحق بالروضة ، وأثناءها تعلم مبادئ الموسيقى نطقاً وإيقاعاً ، محاكاة لأخيه د. محمود فهمى زكى ، ثم التحق بعد تلك الفترة بالمدارس الحكومية ـ (حصل على الكفاءة فى عام ١٩٣٥ ، وعلى البكالوريا عام ١٩٣٧) ـ التى بدأ أثناءها يتعلم العزف على آلة البيانو ، على يد « عبدالحميد على » ، و« ابراهيم الليثى » وبرزت موهبته فكون أول أوركسترا للهواة من طلبة المدارس الثانوية ، وقاده فى العزف يوم إفتتاح الإذاعة المصرية الحكومية فى يوم ٣١ مايو ١٩٣٤ ، مما لفت أنظار الموسيقار مدحت عاصم ، إلى عزف عبدالحميد زكى وفرقته ، لذا فقد عمل على إرساله ليتتلمذ على المايسترو « فابيوفيل » بعد أن حصل على البكالوريا عام ١٩٣٧ .

وأثناء دراسته بكلية الحقوق (١٩٣٨ : ١٩٤١) أجاد العزف على البيانو (صولو) فى الاذاعة بين وصلات « أم كلثوم » الغنائية .

(وما يجدر ذكره ان عبدالحميد زكى التحق أيضاً بكلية الآداب ، ودرس بها حتى الصف الثالث ، ليدخل معهد « شولتز الموسيقى » ويتعلم الموسيقى على نفقة الدولة . حتى واتته الفرصة ، بتلحين نشيد الجامعة « نحن السيوف المشرعات » من تأليف الشاعر « محمود حسن اسماعيل » ، وغناه « ابراهيم حموده » عام ١٩٣٩ ، مع مصاحبة فرقته « الأنغام الذهبية » التى بدأ طريقه الفنى بها ، بعد أن كونها من طلبة معهدى الموسيقى ، والاتحاد الموسيقى ابتداء من عام ١٩٤٠ ، حين قدم ثلاثة فواصل موسيقية آلية ، بالاضافة إلى فاصل به خمس ألحانٍ ، قدم فيها « كارم محمود » و« حياة محمد » لأول مرة .. فى أغنية « محلاها الدنيا » .. كما قال لى .. فى شكل موسيقى جديد .)

وبادرته .. ما الجديد بالأغنية ؟ وما نوع إيقاعها ، وأغصانها ، وقالبها ، وجملها الموسيقية ؟! وبماذا تتميز فى رأيك عن الأغنية التقليدية ؟!

قال : الأغنية قديماً كان فيها شئ من الراحة ، وكان عنصر التطريب هو الغالب ، دون التقيد



محمد عبدالوهاب

بالصلة الموضوعية التي تربط النظم باللحن .. فعلى سبيل المثال ، المطرب « صالح عبدالحي » كان يغني أثناء تقديمي أغنية « محلاها الدنيا » فاصلاً غنائياً في ساعة ونصف الساعة ، وكان يسبق غناءه تقاسيم على الآلات ، و « ليالي » ، وموال .. إلخ بينما أغنيتي « محلاها الدنيا » كانت تؤدى في إيقاع سريع مرح يقال عنه (باصا دوبل ، اسبانيول) وهو ايقاع غربي أدخلته ليحل مكان الإيقاعات الراقصة القديمة (إيقاع واحدة ونصف) والقوالب كانت مثل التانجو ، والسلوفوكي ، والبلوز .. التي منها الهادئ ، والصاخب مثل الرومبا وكريوكا .. إلخ بينما الأغصان كانت تنساب في توافق (هارموني) ، والجملة الموسيقية بها كالعالمية في « ثماني مازورات » أو ست عشرة مازورة ، أو مضاعفاتها ، (والمازورة : هي الكلمة الموسيقية التي تدون على المدرج الموسيقي بين خطين رأسيين ، أو مجموع النوتات الموسيقية الموجودة فيها ، تعادل (٢ أو ٣ نوار) مثل إيقاع الدارج أو الفالس) . فلابد أن تعطي الجملة الموسيقية شيئاً من « التساؤل » في الثماني مازورات الأولى ، وشيئاً من « الجواب » في الثماني مازورات الثانية .. لتوضح فكرة المؤلف .

• هل تعتبر نفسك أول من أدخل القوالب الموسيقية الأوروبية إلى الموسيقى الشرقية ؟!

ـ لقد توسعت فقط في استخدامها ، وأدخلت قوالب جديدة ، مثل السيرنادا ، وكنشرتين .. إلخ ، والأهم من هذا ، أنني أرسيت قواعد النشيد المصري على قالب « المارش » أسوة بالأناشيد الوطنية الحماسية في موسيقات العالم كله .

وأول من أدخل القوالب الغربية بالموسيقى فقط كانت الفنانة « خديجة حافظ » شقيقة الفنانة بهيجة حافظ ، عندما لحنت « تانجو أورينتال » وطبعته في ألمانيا ، واشتهر ، لدرجة أن الفنان السينمائي « رامونو بارو » طلب عزفه في جنازته بدلاً من مارش شوبان الحزين ..

أما مدحت عاصم فكان أول من أدخل تلك القوالب كغناء . وكان ذلك في عام ١٩٣٥ ، عندما لحن لفريد الأطرش تانجو « كرهت حبك » من كلمات عبدالعزيز سلاَّم .

• استعمالك آلة « البيانو » غير الشرقية في أغلب ألحانك .. ألم يجنح بموسيقاك إلى الموسيقى الغربية في التلحين ، أو عند توزيع اللحن على الآلات الشرقية ؟!!

ـ صحيح أن « البيانو » آلة عامية ، وتوجد مقامات شرقية لا تعزف عليه ، كالرصد ، والسيكا ، والحجاز .. لكن ليس معنى هذا أنني ألحن موسيقى غربية ، بل كانت ألحاني مصرية ، ومن وحي بلدنا ..

• ماذا كنت تفعل عندما تكون الجملة الموسيقية ، أو اللحن من المقامات التي يصعب عزفها على البيانو ؟!

ـ كنت ألحنها في عقلي ، أو أنغمها بصوتي ، أو « بالنقر » .. ثم أدونها في النوتة ..

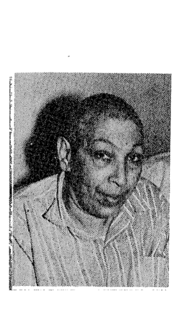
• وماذا تفعل مع الآلات الأخرى عند استخدامها في التوزيع ؟!

ـ التوزيع الآلي علم ، لابد أن تكون قد درسته ، لتعرف عند التدوين ماذا يُكتب لليد اليمنى ، وماذا لليد اليسرى ؟.. ففي علم التوزيع قواعد تقول : ان السطر الأول يعزفه « الكمان » والسطر الثاني يعزفه « الكمان سكنده » .. وهكذا ..

ـ كما أن البيانو بطبيعته يستطيع أن يعطي على الأقل ثلاث نغمات مختلفة ، وفي وقت واحد ، باعتباره آلة هارمونية ، لذا يساعد الملحن في كتابة النوتة ..

• ما هو منهجك في التلحين ؟!

ـ الصلة الموضوعية بين النظم واللحن ، بحيث إذا سمعت الموسيقى بدون الكلمات ، تشعر بمعناها العام ، فالموسيقى لابد أن تعبر عن الكلمات ومعناها ..



صالح عبدالحي

• ما الفرق بينك وبين الموسيقار مدحت عاصم ، على اعتبار أنك امتداد له ؟!

ـ مدحت عاصم كان يستعمل البيانو في التلحين مثلي ، لكنه يتميز عني بأنه يعزف عوداً ، ونايًا ، وعندما كان يلحن لحناً شرقياً كان يستخدم العود .. وبعد أن ترك الإذاعة تابعت أنا عمله ، وأدخلت قوالب جديدة على الموسيقى الشرقية ، وتوسعت في استخدامها .

• ماذا يميز مدرستك (أنت ومدحت عاصم) عن المدارس الموسيقية الشرقية الأخرى ؟! وما رأيك في موسيقى عبدالوهاب والملحنين الجدد ؟!

ـ هناك مدرسة رياض السنباطي ـ التي فاقت عبدالوهاب ـ وهي المدرسة التعبيرية الممتدة من سيد درويش أما مدرستي أنا ومدحت ، فنحت نحو العالمية في الصياغة ، والشرقية في التعبير ، وجمعت بينهما ، ولقد تفرع منا الرحبانية في لبنان ، وجمال سلامة بمصر .

أما مدرسة عبدالوهاب التي ينتمي إليها أكبر عدد من الملحنين ، فهي مدرسة لحنية ، تهتم باللحن الجميل ، بصرف النظر عن النظم ، وهي تميل إلى الألحان التقليدية المنحدرة من مدرسة المسلوب ، والحامولي ، ومحمد عثمان .. فإن ألحانهم ، وعبدالوهاب على وجه التحديد ، تأتي ظريفة ، وجميلة لكن (٩٠ ٪) منها غير معبر عن النظم ، على سبيل المثال ، لحن نشرة الأخبار الذي رفض لعبدالوهاب في قطر وأجيز عندنا ، هو

«صلصلة»، به قطعة مسروقة على أخرى من تلحينه، مع آلات غير متوافقة.. وهو يعبر تماماً عن أغلب موسيقى عبدالوهاب.

• والملحنون الجدد.. كمال الطويل، وبليغ حمدى.. إلخ ؟!

ـ أعتقد إن لكل منهم خصائصه المتميزة، لكن إذا حاول أحدهم أن يعبر عن الكلام واقترب من مدرستنا فهو ناجح شعبياً وفنياً، مثلما فعل محمود الشريف فى «اطلب عينيه»، وكمال الطويل فى «هى دى هى فرحة الدنيا» أما إذا اكتفى الملحن بطريقة عبدالوهاب، فالبرغم من إمكانية نجاح لحنه، إلاَّ أنه فى النهاية بعيد كل البعد عن معنى الكلمات.

• إذا كان رأيك هكذا فى عبدالوهاب.. فلماذا لم تلق مدرستكما نجاحاً فى مصر؟!

ـ لأننا بعيدان عن الناحية الإعلامية، والإلحاح على الصحافة.. رغم هذا نجد بعض الألحان لنا قد اشتهرت، مثل «كرهت حبك» غناء فريد الأطرش، و«من يوم ما حبك فؤادى» لمدحت عاصم، وأيضاً أول نشيد للثورة «الاتحاد والنظام والعمل» غناء ليلى مراد..

• وأنت.. ؟!

ـ الأغانى التى قدمتها الاذاعة معروفة ومحبوبة.. مثل «ياورد الجناين ياسيد الورود» غناء هدى سلطان وأيضاً أغنية «بدلتى الزرقا» لعبدالحليم حافظ، والنشيد العسكرى «نحن السيوف المشرعات»، والكثير من الأغانى التى لا يعرف الناس أننى ملحنها.

• كيف انتشرت إذن مدرسة عبدالوهاب ؟!

ـ لأن لأصحاب هذه المدرسة سلطات وصحف، وشركات يستطيعون عن طريقها أن يفرضوا أعمالهم.. كما أن كل ما هو مسجل من أغان فى شركة عبدالوهاب نجده يذاع، وما هو غير مسجل فيها لا يذاع على الاطلاق.. لأن عبدالوهاب له نفوذه الكبير فى وسائل الاعلام..

. وأذكر لك على سبيل المثال.. قصيدة «ربما» غناء عبدالحليم حافظ ولحن «محمود كامل»، وأيضاً أغنية «يالولى ياغالى» غناء فايزة أحمد ولحن محمود كامل و«نداء الماضى» لحن الموجى، وكلمات محمود حسن اسماعيل، و«الأصيل الذهبى» من ألحانى وكلمات عبدالرحمن الخميسى. والكثير.. أين هذه القصائد.. لماذا لا تذاع ؟! لى أغان لم تذع مرة واحدة منذ أن سجلت وتقاضيت أجرى عنها.

• نعود لأعمالك.. ولنعرف ما هو دورك فى الغناء الجماعى ؟!

ـ كان لى الشرف فى تقديم النشيد العسكرى «اسلمى يامصر» عام ١٩٤٠ فى أول برنامج للغناء الجماعى، بتوزيع صوتى، وكان لإبراهيم حمودة لحن، وللرجال لحن، وللنساء لحن.. والكلمات واحدة تغنى فى وقت واحد.. كما فعل سيد درويش فى اللحن الأخير من أوبريت «شهرزاد».

ولحنت بعد ذلك العديد من الأناشيد، للنساء فقط مثل «المسعفات» و«متطوعات الجيش»، وكذلك للرجال، وللثلاثة أصوات (السوبرانو، والتينور، والباص) مثل نشيد «عيد الشباب» كما أن الثورة جعلت لحنى «الطلبة العرب» نشيداً لكل الطلبة العرب، وغناه خمسون ألف طالب فى عيد الوحدة مع سوريا فى ٢٢ فبراير ١٩٥٨.. كما غنوا لى أيضاً نشيد «الجلاء».. والعديد من الأناشيد التى أشرفت على غنائها، والحمد لله شرفت بإعادة الموسيقى النحاسية إلى المدارس عام ١٩٥٧، وأيضاً تكوين الفرق الموسيقية بالمدارس والجامعات.

• ما هى أعمالك الموسيقية الدرامية والتصويرية التى لحنتها للسينما والمسرح ؟!

ـ فى الحقيقة أن أعمالى كانت قليلة.. ففى السينما لحنت موسيقى فيلم «على مسرح الحياة» اخراج بدرخان، و«آمنت بالله» ولحنت الموسيقى التصويرية والغنائية لفيلم «لسانك حصانك» وفيلم «هتروق وتحلالك».

وللمسرح أيضاً كانت أعمالى محدودة، وقدمتها فرق الجامعة، ثم سجلت بعد ذلك فى الإذاعة، وهى مسرحيات غنائية من فصل واحد، مثل: «غيبة الشاعر فى موكب الربيع»



. سيد درويش

تأليف الدكتور محمد عبده عزام وإخراج أنور المشرى عام ١٩٤٩، و«يوم فى حياة الصيادين» عام ١٩٥١، و«البلبل والوردة» لأوسكار وايلد، من ترجمة عبدالفتاح مصطفى، و«مصر فى ركب الحضارة العالمى».

• ألم تكتشف مطربين وملحنين وشعراء خلال هذا العمر الفنى ؟!

ـ الكثير من أعضاء فرقتى «الأنغام الذهبية» أغلبهم أصبحوا مطربين ومطربات، وملحنين مشهورين.. مثل كارم محمود وصلاح عبدالحميد، والملحن محمد قاسم، وفؤاد حلمى، وعبدالعظيم محمد.. وعبدالحليم حافظ أول مرة ظهر فيها كعازف فى فرقتى، وكذلك كمطرب عندما تغيب كارم محمود، وغنى تانجو «ياسلام» وسمعه حافظ عبدالوهاب، وبدأت قصته معه.. وعندما أشرفت على الاذاعة المدرسية عام ١٩٤٦، اكتشفت، علية توفيق، وفايدة كامل، وحافظة حلمى، وحبايب، وعبدالعظيم حليم، وشريفة فاضل (فوقية محمد أحمد ندا)، وعفاف شاكر، ومن الشعراء الغنائيين كان أشهرهم، فتحى قورة، وعندما أنشأنا الفصول الاعدادية الموسيقية عام ١٩٥٩ خصصت بالرعاية، جمال سلامة، وحسن شرارة وعازف التشيلو الأول محمد عبدالعزيز.. ومن مركز الموهوبين الذى أنشأناه عام ١٩٦٨ كان عازف البيانو الأول حاتم حسن نديم..

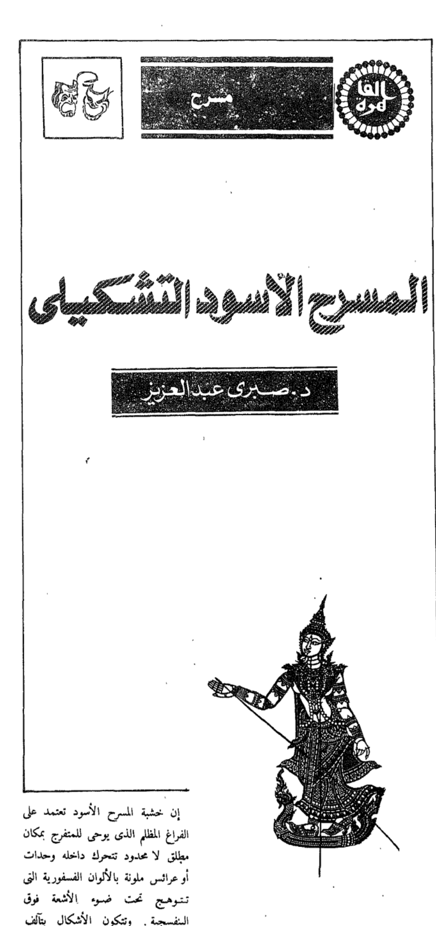
• كنت مشهوراً قبل الثورة، وبعدها خفت نجمك.. لماذا ؟!

ـ لأنى اختلفت مع قائد الجناح وجيه أباظة، عندما عزل أم كلثوم من رئاسة النقابة، وبعد هذا الخلاف أصبحت بعيداً عن الأضواء، فبعد أن كنت ألحنُ ولمدة عشرين عاما، الأغانى الوطنية بمفردى.. أصبح يلحنها كل الملحنين ـ وهذا سرفى ـ أرادوا أنْ يمحى، اسمى، ولكنه ازداد رسوخاً.

• هل نهج هؤلاء نهجك فى تلحين الأغنية الوطنية ؟!

ـ كل الملحنين أدوا واجبهم حسب قدراتهم؛ منهم من اتبع منهجى أنا و«صفر على، ومدحت عاصم»، وهم الذين وفقوا والباقون نهجوا نهج عبدالوهاب، ولحنوا لنا أغانى وطنية لا تثير الحماس..

فمدرستنا كانت إرهاصة للنشيد والأغنية الوطنية ◆



المسرح الأسود التشكيلى

د. صبرى عبد العزيز

إن خشبة المسرح الأسود تعتمد على الفراغ المظلم الذى يوحى للمتفرج بمكان مطلق لا محدود تتحرك داخله وحدات أو عرائس ملونة بالألوان الفسفورية التى تتوهج تحت ضوء الأشعة فوق البنفسجية . وتتكون الأشكال بتآلف عناصر التشكيل وهى الخطوط والأسطح والأجسام والفراغ واللون والضوء .

وتعد القيمة الخطية فى المسرح الأسود من أهم عناصر التشكيل وهذه الأهمية نابعة من أن القيمة الخطية يمكن أن تعطى قوة اندفاع هائلة سواء أكانت خطوطاً حقيقية أو أشكالاً ذات طابع خطى أو الإحساس بالخطوط الوهمية الناتجة من تتابع العناصر المتشابهة مما يعطى أحاسيس متعددة مثل الإتجاه نحو المجهول أو اللانهائى .

هذا إلى جانب اللعب بالرأسيات والأفقيات مما يعطى إحساساً بالاستقرار والثبات داخل الفراغ المظلم . والخط قد يكون فى جسد عروسة واقفة فى وسط الفراغ وقد يوجد فى رؤوس عددٍ من العرائس وقد يوجد فى قطع منظرية مثل فتحة باب أو نافذة أو عمود أو مائدة أو أريكة وبالطبع فإن لمختلف أنواع الخطوط تضمينات عاطفية مختلفة فالخطوط الأفقية تعطى إحساساً بالهدوء والارتخاء بينما تعطى الخطوط الرأسية احساساً بالطموح والعظمة والحيوية ، وتدل الخطوط المستقيمة على القوة والنظام أما الخطوط المنحنية فتوحى بالنعومة والراحة بعكس الخطوط المائلة التى توحى بالقلق ومن الطبيعى أن تضم الصورة المرئية للمسرح الأسود هذه الأنواع من الخطوط وإن كان هناك ترجيح لنوع معين من الخطوط يسهم فى ترجيح الحالة العاطفية السائدة .

والخط يمكن أن يكون مكان اتصال للمساحات أو محيط بالشكل ، رفيع أو سميك ، متموجاً متوتراً أو منحنياً مسترخياً ، رقيقاً أو عنيفاً قوياً أو ضعيفاً ، والخط يوحى بالحركة فى بعض الإتجاهات كالخط الرأسى أو الأفقى أو المنحرف أو المقوس .

والمصمم فى المسرح الأسود يعبر من خلال إتجاه وعلاقة الخط بالخطوط الأخرى فالخطوط ربما تتوازى أو تتكرر للحصول على التوافق أو تتضاد للحصول على التباين والخط المنحرف أحياناً يكون وجوده ضرورياً ليحدث التوازن للخط الرأسى والأفقى والخطوط ربما تكون

مستمرة أو متقطعة ويظل الإحساس بوجود الحركة على الرغم من أن الخط الفعلى ربما يكون مختفياً .

أما الأسطح أو المساحات فهى ذات بعدين ويغلب عليها أشكال المربع والدائرة والمثلث مع استخدام الخطوط الفاتحة والقاتمة واللون فى ابتكار المساحات .

أما الأجسام أو الكتل فما هى إلا حجم أخذ شكلاً محدوداً ربما يكون مصمطاً أو مفرغاً والأجسام بوزنها وصلابتها تظهر فى الفراغ والأحجام تأخذ أشكالاً كثيرة منها : (المكعب ـ الكرة ـ الأسطوانة ـ المخروط) ... الخ وعندما يستخدم فنان المسرح الأسود الأجسام فإنه يتعامل مع فراغ حقيق ولذلك فالفراغ يصبح عنصراً أساسياً فى التنظيم .

إن التصميم فى المسرح الأسود يعتمد على قدرة الفنان باللعب بالأحجام وتنظيم الفراغ هذا إلى جانب إتجاه الخطوط واستخدام الخامات استخداماً مدروساً يعطى البناء نوعاً من الوحدة .

والتباين يحدث نتيجة للمزج بين الخامات المختلفة فالأسطح تختلف إختلافاً كبيراً فمنها الصلب واللين والخشن والناعم والدافىء والبارد ... الخ .

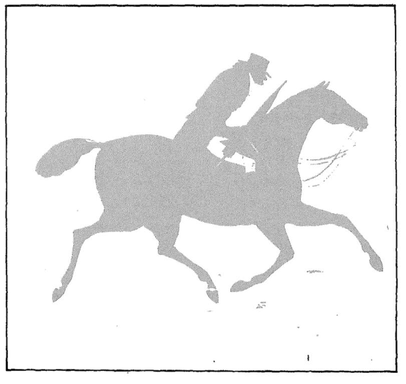
والكتلة فى المسرح الأسود يمكن أن تكون جسماً لعروسة أو مجموعة من العرائس أو من الحجوم الهندسية . والكتل تحتوى على خصائص عاطفية معينة ، فالكتل الضخمة تعطى إحساساً بالقوة والفاعلية والرسوخ بينما تعطى الكتلة الصغيرة إحساساً بالضعف وعدم الفاعلية .

والممثل فى المسرح الأسود يتميز بالمرونة العضوية التى تحقق الضمان لحركة الأشياء فى إيقاع عام بدون أية زيادة أو تأخير للحفاظ على الشكل ودقته تحت الإضاءة فوق البنفسجية .

وعن طريق عناصر التشكيل وحركتها المستمرة تتشكل الصورة المرئية للعرض الذى ينبع من التركيبة الدرامية المطروحة ، فباجتماع التشكيلات أو توزيعها عن طريق الانتشار أو الاختفاء أو الظهور يتشكل المكان بصورة تدريجية فى أحد المناطق فى الفراغ اللامحدود للمسرح الأسود ويمكن أيضاً تدريجياً ظهور تشكيل آخر فى مكان آخر داخل الفراغ أو يتم الاختفاء بسرعة خاطفة .

وللمسرح الأسود تأثير درامى ناتج من طبيعة هذا النوع الذى يرتبط بعالم الأحلام المطلق فى جو ساحر يخاطب عينى المتفرج بلغة الخطوط والتشكيلات والإيحاءات ومرتبط أيضاً بنص درامى واضح الفكرة وأحياناً يكون خالياً من الحوار معتمداً على الموسيقى والمؤثرات الصوتية والتشكيلات المرئية فى وحدة عضوية .





ويتحدث أ . د . محمد حامد عن المسرح الأسود فيقول :

[الأشعة فوق البنفسجية شائعة الاستخدام فى المسارح فهناك مواد معينة ذات خاصية فلوريسية تتوهج توهجاً ساطعاً عندما تضاء بالأشعة فوق البنفسجية . وهى فى عملها هذا تحول بعضاً من طاقة الموجات فوق البنفسجية عالية التردد غير المرئية ، إلى ضوء منظور ذى تردد أقل .

وإن الملابس والمناظر المطلية بمثل هذه المواد الفلوريسية لتتلألأ تلألؤاً ساطعاً بتعرضها للأشعة فوق البنفسجية ، فإذا استخدم مصباحاً ينتج الأشعة فوق البنفسجية فقط لا شىء سواها من الضوء المنظور أمكن جعل الملابس والمناظر تتلألأ تلألؤاً وضاء على المسرح فى الظلام] .

إن نقطة البداية فى المسرح الأسود هى أن يتعلم الفنان كيف ينظر إلى الطبيعة بعمق ليستخلص القوانين التى تربط بين الجزء والكل بمنهج علمى يستخلص القيم الجمالية من الطبيعة وإعادة تنظيمها بحيث تعبر عن فكر ومفهوم جديد وذلك بتنظيم





عناصر التشكيل داخل الحيز المطلق اللامحدود وهو الفراغ المظلم .

والمسرح الأسود يعتمد فى صياغته على التشكيل فى الفراغ وفى الزمن فى آن واحد وتتكون الأشكال بتآلف عناصر التشكيل التى هى أساس التعبير البصرى . ولدراسة التكوين لعناصر التشكيل يجب البحث فى ترتيب هذه العناصر :

(الخط ـ المساحة ـ الكتلة ـ الملمس ـ (الخامة ـ اللون ـ الضوء) .

من خلال وحدة الشكل ـ التنوع ـ السيادة ـ العمق الفراغى ـ التوازن .

كما أن الإيقاع من الأشياء الهامة فى تآلف عناصر التشكيل فى المسرح الأسود .

إن مجموع الإيقاعات تتضمن [الغوامق والفواتح ـ الرأسيات والأفقيات ـ الطول والقصر ـ القرب والبعد ـ التجمع والانتشار ـ الحركة والسكون ـ التباين والتوافق] ، على أن كل شيء يتوقف فى النهاية على الصياغة الموحدة التى تحمل معانى هذه الإيقاعات إلى نفس المتفرج .

وطبقاً لنظرية الجشتالت التى تعنى بالشكل العام فإننا عند مشاهدتنا لعرض المسرح الأسود فإننا لا نستطيع أن نصف العرض وصفاً تاماً بالحديث عما فيه من خطوط ومساحات وكتل وألوان ، أى وصف أجزائه ولكننا نشرحه كما رأينا كلاً لا يتجزأ له صورته الخاصة ووحدته ، فالذى أدركناه عند المشاهدة والذى نحاول أن نصفه هو صورته الكلية .

وترجع نشأة المسرح الأسود إلى الصين ، فمنذ أكثر من ستة قرون توفى ابن القيصر الصينى وملأ الحزن قلب القيصر ولكن ساحر بلاطه استطاع أن ينجح فى تحريك دمية تشبه ابن القيصر إلى حد كبير داخل مكان لا ينفذ إليه الضوء ، وتتحرك فى داخله المظلم شخصيات ترتدى الملابس السوداء .

وبعد الحرب العالمية الثانية فى فرنسا ظهر أسلوب جديد مستمد من التجربة السابقة من إبداع الفنان (ايف جولى) وهو « باليه الأيدى » ، وفيه تظهر الأيدى داخل قفازات بيضاء وتمر أمام خلفية سوداء مؤدية حركات تمثل النباتات المائية فى قاع المحيط ، والمحركون يلتفون بملابس سوداء تغطيهم بالكامل وتختفى وجوههم خلف « كاجول » وهى عباءة تغطى الجسم كله وبها ثقبان فى موضع العينين وتتحول القفازات إلى شخصيات تتحرك .

وفى خمسينات هذا القرن استطاع المسرح التشيكوسلوفاكى إحياء هذا الفن وذلك بتجارب عديدة أهمها « المسرح التشكيلى » للفنان « فرانتشيك كراتوخفيل » وهو من أبرز المسارح فى هذا المجال .

والفنان « فرانتشيك كراتوخفيل » مصمم وممثل ومخرج لغالبية عروض المسرح الأسود فى براج وهو فى الأصل نحات وحفار ورسام ذو شخصية فنية متميزة وقد درس بأكاديمية الفنون فى براج . وقد اعتنق فكرة إحياء الرسم والفن التشكيلى على خشبة المسرح وأخذ يبحث ويجرب فى هذا المجال من أجل الوصول إلى إبتكار أسلوب خاص له فى هذا المسرح التشكيلى بتقنية عالية مبتكرة .

ويعد عرض « المهرج » الذى قدمه بالاشتراك مع الفنان « فلاديمير كابالكا » على خشبة مسرح « الروكوكو » فى مارس ١٩٧٧ م خلاصة لتجاربه ومن أنجح عروض هذا النوع وقد تميز بالتقنية العالية والشاعرية والسخرية .

واحتوى العرض على عدة فقرات هو [القبلة ـ الملابس الجديدة ـ الإلهام ـ اللفه ـ الحبل] واعتمد على فن التمثيل الصامت أى اعتمد على الحركة والإشارة والإيماءة ذلك الفن الذى يعبر عن دراما الحياة .

وتعد فرقة المسرح الأسود ببراج أيضاً لها سمعة عالية ولقد استطاع الفنان « يرى

سرنتس » أن يؤكد بعروضه تكامل المسرح وتركيبه كتشكيل فنى ، خاصة تحريك الشخصيات تبعاً للإيقاع الموسيقى مما يداعب خيال المتفرج ويقوى صلته بالعرض .

وقد اشتركت هذه الفرقة فى العديد من المهرجانات العالمية ومن فقرات هذه الفرقة [الأثقال الذهبية ـ الترزى ـ المصور الفوتوغرافى ـ الشبح ـ الحصان ـ السائر أثناء نومه] .

وفى أوائل عام ١٩٦٤ م بدأ مسرح القاهرة للعرائس فى تقديم المسرح الأسود فقدم برنامج [مدينة الأحلام ـ منوعات غنائية] .

وقد حازت « مدينة الأحلام » على إعجاب النقاد وذلك فى جولة مسرح القاهرة للعرائس بدول أوربا الشرقية واعتبروها من الأعمال العالمية . ففى جريدة (فـــتشرنـــيك ـ بـــراتسلافـــا ـ تشيكوسلوفاكيا) كتب [إن الفنانين القادمين من القاهرة ، يدفعوننا إلى التفكير فى استيحاء فنوننا وتقاليدنا الشعبية] .

وفى جريدة (شنتيا الرومانية) كتبت الناقدة (مرجريتا نيكولسكو) عن عرض « مدينة الأحلام » فقالت :

[التصميم والألوان برغم احتفاظها بالخطوط الحديثة لاتنسى الفن الفولكلورى المصرى مما يعطى بريقاً خاصاً ، ويجعله دافئاً مأساوياً] .

وفى مجلة المسرح البلغارية كتبت الناقدة (رانيا جوروفا) تقول :

[مضمون برنامج « مدينة الأحلام » يهاجم العبودية والاستغلال . والسيناريو والإخراج يعرضان برشاقة وبرقة قصة النساج الذى يقع تحت سلطة المال ، من خلال عرائس بسيطة . وباستخدام الأسلوب الرمزى الذى يعمق ويعمم الفكرة] .

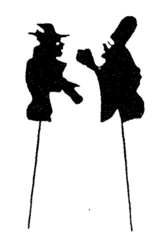
إن برنامج « مدينة الأحلام » عن قصيدة للشاعر (فؤاد قاعود) وأشعار (أحمد عبد المعطى حجازى) وموسيقى (عواطف عبد الكريم) .



سيناريو وعرائس وإخراج الفنان (ناجى شاكر) الذى يرجع إليه الفضل الأول فى تقديم هذا العمل الرائد فى هذا المجال فى مصر .

ويتحدث الفنان (ناجى شاكر) عن هذا العرض فيقول :

[ربما لاحظنا أننا أمام عمل غريب فى شكله. وأسلوبه ومرجع هذا إلى ان الفن



التشكيلى هنا قد أصبح الأداة الأساسية فى التعبير على خشبة المسرح ، بعد أن تعودنا على أن نراه فقط فى المعارض الفنية وفى بعض الاستخدامات العامة كالصحافة والكتاب والإعلان . وكانت من نتيجة الاستخدام الديناميكى لعناصر الفن التشكيلى من خط ومساحة وشكل ولون وملمس أن أصبح من الممكن تحقيق قدرات تعبيرية لا نهائية تتيح استخدام الرمز فى أعلى مستوياته وبذلك تحققت لفن العرائس القيم التشكيلية والشعرية التى تدخل به إلى نطاق فن الباليه بالإضافة إلى قيمته كوسيلة نقد اجتماعى] .

والفنان ناجى شاكر من مواليد ١٩٣٢ م وتخرج من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة (قسم الفنون الزخرفية) عام ١٩٥٧ م ودرس بألمانيا الغربية بكلية الفنون التطبيقية (قسم العرائس) لمدة عامين [١٩٦١ ـ ١٩٦٢] .

واشترك فى إنشاء مسرح القاهرة للعرائس وكذلك فى تصميم وإخراج العديد من المسرحيات منها :



للعرض الأول (الشاطر حسن) ١٠ مارس (١٩٥٩ م) صمم العرائس والمناظر (قدم على مسرح معهد الموسيقى العربية) .

حصل على الجائزة الثانية عن تصميم العرائس لأوبريت (الليلة الكبيرة) فى مهرجان بوخارست الدولى (١٩٦١ م) .

قام بتصميم عرائس (حمار شهاب الدين) (١٩٦٣ م) .

سافر فى بعثة إلى إيطاليا لمدة ثلاث سنوات ودرس بأكاديمية روما (١٩٦٨ - ١٩٧٠ م) .

حصل على جائزة الدولة عن تصميم ديكور وملابس فيلم (شفيقة ومتولى) (١٩٧٧ م) .

يعمل حالياً أستاذاً بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة .



إن رحلة الرسام فى عرض (مدينة الأحلام) نشاركه نحن المتفرجون آماله وأفكاره وأحلامه فى مجتمع الرفاهية الخالى من الاستغلال . ويحرر الرسام فى حلمه ، شخصية النساج التى تصورها إحدى لوحاته ، ويبدأ النساج فى العمل بحماس ويتحول عمله إلى إنتاج غزير من النسيج الرائع الجميل إلا أن هذا الكم الهائل من الإنتاج يتحول إلى جنيهات ذهبية تتضخم دون اعتبار لحق النساج الذى أوجدها بعمله المستمر الشاق . وتحرمه هذه الجنيهات الذهبية من خيرات الحياة ومن كل ما هو جميل من أزهار وطيور حتى سنابل القمح التى تمثل خبز الحياة بالنسبة له . وتستمر الجنيهات الذهبية فى الضغط على النساج ودفعه إلى مزيد من الإنتاج ، فتتحطم ذراعاه ويتدخل الرسام ليعوضه عن ذراعيه بجناحين يحلق بهما إلى عالم جديد يختفى منه الاستغلال .

ولكن النساج نتيجة للمعاناة التى عاشها ، أخذ يتمتع بخيرات المجتمع الجديد دون أن يعمل ، فإنهار حلم الرسام . إلا أن الرسام لا ييأس ويبدأ العمل من جديد قائلاً :

حلمت وعدت .. وقد هرب الحلم منى
ولم يبق غير الخداع
تسرب خيط الشعاع وعدت إلى الحلقة الضيقة
ولكن حسبى أن بقى لى ذراعى
سأكسر قيدى بها وابنى حياة الغد المشرقة

فى هذا العرض استخدم الفنان (ناجى شاكر) تقنية عالية مبتكرة اعتمدت على الستائر الضوئية الموضوعة على مستويات مختلفة وتخترقها الأشكال لتجسد لنا هذا العرض الراقى فى كل شىء .

ويتحدث الناقد (اليكو بوبوفتش) فى جريدة رومانيا الحرة عن هذا العرض فيقول :

[الديكورات والعرائس لا تقوم فقط بالمساهمة فى التعبير ولكنها أيضاً توحى بحالة نفسية وعقلية خاصة كما نرى فى مدينة الأحلام حيث نخطى بثراء غير محدود فى اللون . لقد قابل الجمهور لحظات من الضوء والشكل بالتصفيق فهذه الأشكال جعلت من السهل فهم النسيج الشعرى للبرنامج]

إن السحر فى المسرح الأسود ناتج عن الحركة التى تدب فى كل شىء داخل الفراغ المظلم اللامحدود ، إن كل شىء يمكن أن يتحرك ويقوم بدور درامى بداية من العناصر النباتية والكائنات الحية والعناصر الرمزية إلى الحيوانات الخرافية والطيور الأسطورية وكل ما هو خارق للطبيعة .

ونظراً لأن خيال الإنسان غير محدود فإن خير وسيلة لإشباعه هو المسرح الأسود التشكيلى وبهذا يحطم الإنسان كل الحدود التى تحد خياله وتمنعه من الإنطلاق . إن هذا المسرح يملك إمكانيات فنية ودرامية من الناحية الفكرية والتقنية ، فأين هو الآن فى خريطة المسرح المصرى بعد مرور إثنين وعشرين عاماً على أول عرض من هذا النوع وهو (مدينة الأحلام) ؟



المراجع :

- **برنامج مسرح القاهرة للعرائس**
  مدينة الأحلام (٦٤ - ١٩٦٥)
- **رشدى صالح**
  المسرحيات عرض لفنون المسرح فى سبع مواسم
  الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ م
- **مختار السويفى**
  خيال الظل والعرائس فى العالم
  دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة (١٩٦٧)
- **روبرت جيلام سكوت**
  أسس التصميم
  دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة (١٩٦٨)
- **د . محمد حامد على**
  الإضاءة المسرحية
  جامعة بغداد - مطبعة الشعب (١٩٧٥)







المسرح الإقليمى وقضايا الواقع



أصبح المسرح الإقليمى ـ وبعد أن اتسعت رقعة المساحة التى يغطيها بحيث أصبحت تشمل الوطن بأكمله متمثلة فيما يربو على مائة فرقة مسرحية منتشرة فى عواصم المحافظات والمدن الصغيرة ووحدات الإنتاج الصناعى الكبيرة ـ بمثابة الجسد الحقيقى للحركة المسرحية المعاصرة فى مصر ، فإذا ماكنا بصدد الحديث عن القضايا المطروحة فى مسرح الأقاليم ، فإننا نكون فى الوقت نفسه بصدد الحديث عن القضايا المطروحة لمسرحنا الوطنى ، الذى أصبح من المحتم عليه مع تعاظم المشكلات التى يرزح تحت عبئها المواطن المصرى أن يكون فى مقدمة الفنون التى تعين هذا المواطن على مواجهتها ..

والأمر الذى يمكن أن نلمسه بسهولة عندما يقترب الناقد من الحركة المسرحية الإقليمية فى مصر ، هو إدراك الهوة الكبيرة التى تفصل بينها وبين واقع الجماهير وقضاياها الملحة برغم حسن النية والحماس الدافق لفنانى هذا المسرح .

فمن الأمور المتعارف عليها فى الفن بوجه عام هو أن يسبق المضمون الشكل (إذا جاز لنا أن نفصل بينهما لأغراض التحليل) . أى أن الفنان وخاصة فنان المسرح يكون لديه إحساس أو قضية أو فكرة يريد التعبير عنها ، أو بمعنى آخر مضمون ما يبدأ به عندما يشرع فى عملية الخلق الفنى ، وهذا المضمون سوف يجد الشكل الفنى الذى يلائمه ، من خلال موهبة المبدع وإلمامه بالتقاليد الفنية للفن الذى يبدع له . هذا المفهوم المتعارف عليه سوف نجده فى مسرحنا الوطنى ينقلب رأسا على عقب فى أغلب الحالات . ذلك أن الشكل بات هو القضية التى يبدأ بها فنان المسرح الإقليمى عندما يشرع فى تقديم أحد عروضه . أو قل القضية التى أصبحت تؤرقه بشكل أساسى .

وقد يبدو هذا الحديث غريباً بالنسبة لفنانينا فى المسرح الإقليمى الذين يواجهون فى مواقع عروضهم ـ جماهير شعبنا فى الحقول والمصانع بمشكلاتها المتفاقمة والمتعطشة إلى كلمة صادقة واضحة تنمى وعيهم وتنير لهم الطريق . ولكن الأمر لن يبدو غريباً بدرجة كبيرة إذا أدركنا أن قضية الشكل لم تمثل كل هذا القلق لفنانى المسرح الإقليمى إلا باعتبارها قضية قومية فى المقام الأول (ليس فقط مجرد قضية توصيل رسالة العمل الفنى) ثم حساسية فنية فى المقام الثانى .

أما المشكلة القومية المتمثلة فى قضية الشكل ، فإنما تعود إلى الرغبة التى أصبحت جارفة فى الفترة الأخيرة نحو بلورة هويتنا القومية ، حتى لو بقطع الطريق المتصلة بالمنابع الأصلية لفن المسرح والتى شاءت الظروف الحضارية ألا تنشأ فى أرضنا الطيبة ، فرحنا نبحث عنها عبثاً ونـنقب هنا وهناك عن إرهاصات غامضة لفن المسرح تكون قد ظهرت عبر مراحل التاريخ هادفين من ذلك إلى بلورة قالب مسرحى يختلف شكلاً عن القالب الغربى ، ولقد أدى بنا البحث عن ذلك القالب وإلى محاولة تأكيد هويتنا القومية فى المسرح إلى استغراق شبه كاسح فى مادة التراث المتمثلة فى القصص الشعبية وقصص التاريخ ليس فقط لأن نصيغ منها مسرحاً قومياً على غرار ماكتبه رواد الحركة المسرحية فى الخمسينات والستينات بوعى فى قالب درامى حقيقى وإنما محاولين أن نصيغ مسرحاً قومياً شكلاً ومضموناً وهو الأمر الذى لم ينتج حتى الآن للأسف عند من استغرقتهم هذه المحاولات فى الأعم سوى مسرح جاء مشوهاً من حيث الشكل ضحل المضمون تميز بالغموض والعجز عن التواصل الحقيقى مع الجماهير .

وأما مشكلة الحساسية الفنية فى مسرحنا الإقليمى فهو أننا نرفض أن ينظر إلى مسرحنا باعتباره مسرحاً من الدرجة الثانية ، منوطاً به أن يعالج المشاكل الحياتية المؤقتة مثل قضايا الأمية والإنفجار السكانى والجمعيات الزراعية وإنما هو مسرح يجب أن يتصدى للقضايا القومية الكبرى بحيث لا يقل مستوى ما يقدمه عما يقدم على مسارح العاصمة التى استغرق كتابها أيضاً فى غالبيتهم فى معالجة مشكلة الحكم باعتبارها الهم القومى الأكبر متخذين مادتهم من التاريخ مسقطين من خلال شخوص رواياتهم على الواقع المعاصر .

ولقد أدى ذلك كله فى المسرح المصرى بوجه عام وفى المسرح الإقليمى بوجه خاص إلى أن أصبحت مادة المسرحيات التى تقدم تعج فى غالبيتها بالسلاطين وأبطال القصص والخرافات الشعبية مما أفضى إلى أن تتخذ المسرحية شكلاً غنائياً استعراضياً أصبح هو الطابع العام للمسرحية الإقليمية التى أصبحت الفرجة الشعبية همها الأول يغطى بها الفنان عجز الشكل وضعف المضمون فى أغلب الأحيان فى محاولته للتواصل مع جمهوره وبذلك أصبحت تنتمى أكثر إلى عروض التسلية منها إلى عروض الفن والفكر الرفيع .

ونتيجة لذلك انكمشت المساحة المتاحة للمسرحية الواقعية الهادئة الإيقاع التى تقوم على

عدد قليل من المؤدين بحيث يمكن حملها بسهولة لتعرض فى التجمعات الشعبية المختلفة ، بينما سادت تلك الاستعراضات الصاخبة بتضخم أفراد فريقها الذى يصل أحيانا إلى المائة بما يجعل نقلها والتجول بها فى حكم المستحيل .

وإذا كنت أنعى انكماش المساحة المتاحة للمسرح الواقعى لحساب مسرحيات التراث الشعبية ، فلست بطبيعة الحال أدعو إلى أن يتحول المسرح الإقليمى إلى جهاز لحل مشكلات الواقع المعاصر ، فقطعا ليس هذا دور الفن ولا دور المسرح ولن يكون .كما أننى مع كل فنان فى المسرح الإقليمى أو خارجه يرى أن دوره ألا يكون مصلحاً إجتماعياً وإنما ينتج فناً فى المقام الأول . فأنا أدرى الناس بطموح الفنان حتى ولو كانت رسالته أن يعمل وسط قطاع عريض من الشعب تشكل فيه الأمية نسبة غالبة . كما أننى فى الوقت نفسه ضد أن يتحول المسرح إلى بوق تعليمى أو إرشادى بأى صفة كانت وإنما أرى أن المسرح عندما يعالج الواقع ليس المقصود أن تتحول هذه المعالجة إلى شكل خطابى مباشر أو نصائح إرشادية وإنما أن يعمق احساسنا به فيزيد من شدة سخطنا عليه أو ضيقنا به إذا كان مترديا بحيث يدفعنا إلى تغييره وإلى أن نتغير نحن أنفسنا ، مبشرا فى الوقت نفسه بقيم جديدة تعيننا على أن نحيا حياة أفضل . وهكذا كان حال مسرح رواد الواقعية تشيكوف وجوركى وابسن ووليامز وميلر ومن سار على دربهم من كتاب الواقعية فى مصر مثل رشاد رشدى وسعد الدين وهبة ونعمان عاشور الذين تألقت كتاباتهم فى ستينات هذا القرن وإن كان الخطأ الذى وقعوا فيه فى اعتقادى أن أغلب كتاباتهم جاءت نقداً لأوضاع اجتماعية لمجتمع ما قبل الثورة بأكثر مما جاءت نقداً لسلبيات المرحلة التى يعيشونها فقد كانوا هم فى الواقع كتاب هذه المرحلة المبشرين بقيمها . وأحدهم وهو رشاد رشدى عندما أراد أن يتصدى لسلبيات المرحلة لجأ إلى التاريخ والاسقاط (فى محاولة للهروب من الرقابة الصارمة فى تلك الحقبة) .. أما نعمان عاشور فالذى لا ينكر أنه كان يحوم طوال الوقت فى مسرحياته الواقعية حول بعض السلبيات إلا أنه لم يتصد



جمهور الاقاليم يعتلى الأسطح أثناء مشاهدة أحد عروض المسرح الاقليمى

لها بفاعلية إلا فى كتاباته المتأخرة وخاصة فى مسرحيته .برج المدابغ و(أثر حادث أليم) حيث عرى فيهما مجتمع الانفتاح الشرير الذى جاء فى أعقاب حرب أكتوبر المجيدة ليضيع نضال الجندى المصرى واستشهاده فى ساحة الشرف ، ولكن هذه الكتابات المتأخرة جاءت للأسف متهاوية من حيث البناء إلى حد كبير . أما سعد الدين وهبه فلعله من المفارقات الملفتة للنظر فى مسرحه أن إحدى مسرحياته وهى السبنسة التى قصد بها أن يعرى مفاسد مجتمع ما قبل الثورة ـ عندما عرضت خلال هذا الموسم ٨٦ وبعد أكثر من عشرين عاما على كتابتها جاءت أكثر ما تكون انطباعاً على المرحلة الحالية التى نعيشها وقد مر على قيام الثورة نحو أربع حقب متتالية .

ولست أقصد بطبيعة الحال أن أدين بشىء المسرح الواقعى فى مصر أو أن أنكر عليه الدور الذى لعبه فى معالجة سلبيات الواقع المصرى المعاصر وإنما أردت فقط أن أشير إلى بعض الملابسات فى مساره ، والتى حالت بينه وبين أن يؤدى دوره فى شكله الأمثل . ومع نهاية الستينات بدأ هذا المسار للمسرحية الواقعية ينحسر شيئاً فشيئاً حتى كاد أن ينحسر تماماً مع تدفق تيار المسرحية التراثية الذى أصبح له الغلبة على حركة المسرح المصرى مع بداية الثمانينات حتى إنتهى بنا الحال فى أسوأ صورة إلى غلبة الشكل على المضمون ومسرح الفرجة على مسرح الفكر كما أسلفت .

هذا الوضع الذى أجد لنفسى العذر فى أن أسميه ترديا فى أحوال المسرح المصرى بلغ أشده للأسف فى مسرحنا الإقليمى حيث تحولت فيه مسرحة الفرجة التراثية إلى ما يشبه الموضة فأصبح همّ مخرجينا الملح البحث المتهافت عن تلك النصوص التى تتيح عرضاً استعراضياً غنائيا يقوم على المادة التراثية حتى ولو كانت المسرحية تقوم بتقديم مضمونا تافها أو فكراً ساذجاً . ولعل أبرز مثل يحضرنى الآن واسوقه فى هذا المجال ذلك الانتشار غير العادى لمسرحية شهيرة فى المسرح الإقليمى عرضت مرة باسم (لاكده نافع ولاكده نافع) ومرة باسم (عقبال عندكم) وتقوم على بناء يحاول أن يستفيد من شكل المسرحية المرتجلة وهو ما نجح فيه المؤلف إلى حد ما كما أعتقد ولكن فى المقابل فإن المسرحية تحمل مضموناً بالغ السذاجة يتناول مشكلة الحكم التى يعرض المؤلف لحلول ثلاثة لها تتراوح ما بين الديكتاتورية والديمقراطية يطرحها على الجمهور بشكل مسطح ينتهى بأن أى من حلوله الثلاثة لا يفيد (لاكده نافع ولاكده نافع) .

لقد شاهدت هذه المسرحية أكثر من مرة فى عروض المسرح الإقليمى بحكم عمل فيه

وفى كل مرة كان هناك سؤال يلح على بشدة وهو ماذا يفيد الجمهور من عرض هذه المسرحية عليه ؟ .. وهل يمكن لمثل هذه المسرحية بمضمونها الساذج المسطح أن ترقى بوعى جمهورنا الذى هو الهدف الأمثل لمسرحنا الإقليمى ؟ .. وكنت بدورى أطرح السؤال على العديد من المخرجين الذين تحمسوا لهذا النص فقدموه على إمتداد أكثر من أربع سنوات فى العديد من المواقع وكانت الإجابة أن ما أعجبهم فيه هو الشكل وانهم يتفقون معى فى ضحالة المضمون .

لكن هذا السؤال كان يقودنى إلى سؤال أخطر ، وهو هل يمكن لمثل هذه المسرحيات جميعاً والتى أصبحت تشكل الغالبية العظمى من مسرحنا الوطنى والتى تتناول مشكلة الحكم من خلال معالجة مادة التاريخ والتراث .. هل يمكن لها أن تحل مشكلة الحكم فى مصر أو فى عالمنا الثالث بوجه عام . ؟ .. انى أعلم أن مشكلة الحكم تمثل لنا بالتأكيد هما قومياً كبيراً .. ولكن هل استطاعت كل تلك المسرحيات على امتداد تاريخ مسرحنا أن تحل المشكلة التى يعتقد الكثيرون أنها تتفاقم يوما بعد يوم ؟ . فى يقينى أن حل المشكلة لن يجىء بطرحها المتوالى على خشبات مسارحنا على هذا النحو الملح وإنما لابد وأن يجىء بما هو أهم ، وهو زيادة وعى المواطن المصرى وتعميق احساسه بتفاقم مشكلاته الخطيرة وفى مقدمتها مشكلة الإنتاج المتردى والأمية المتفشية والانفجار السكانى الرهيب وانعدام الانتماء للأرض والوطن وسيطرة المستغلين .. والنهابين على مقدراته وقوى الاستعمار العالمى التحكم فى استغلاله الوطنى .

مثل هذه المشكلات وغيرها أراها لجديرة بأن تطرح بالحاح على جماهير شعبنا من مشاهدى المسرح وخاصة فى المسرح الإقليمى الذى لايجب أن تتوقف رسالته كما هو حال المسارح التقليدية بتقديم المتعة الفنية أو الفكرية لمشاهديه وإنما بتعميق وعيهم وإحساسهم دون أن يفقد انتماءه للفن وينحرف إلى « البروبا جندا » ، وهو دور ينبغى أن يتصدى له كبار كتاب المسرح المصرى دون أن يخجل أحدهم إن هو اضطر أن يعالج موضوعات لها طابع المشاكل الحياتية ، فهذا هو قدرنا كمثقفين أن وطننا تتفاقم فيه هذه المشاكل إلى حد المأساة

وفى بداية الثمانينات حاولت كغيرى من المؤلفين الذين يسعون إلى تقديم مساهمة فى حقل التأليف المسرحى الاقتراب من مسرح الإقاليم بعمل يجدر أن أشير إليه لماله من أهمية فى تناول الموضوع الذى نحن بصدده وكان اقترابى منه بمسرحية كنت قد ألفتها تسجيلا لفترة عشتها على إمتداد أكثر من خمسة عشر عاماً كمشرف زراعى فى مختلف أقاليم مصر ، وحاولت فيها أن أعالج بعض قضايا الريف المصرى التى تتفاقم فيه مشكلات الأمية والإنفجار السكانى إلى حد مخيف ، وبطبيعة الحال كانت الجمعية الزراعية فى القرية التى تدور فيها المسرحية (حكاية كفر سعيد) هى محور الحدث باعتبارها محور النشاط فى أية قرية مصرية . والواقع أننى كنت أشعر عندما دفعت بهذه المسرحية إلى مسرحنا الإقليمى أننى كنت أدفع بها إلى المكان الذى يناسبها ، ولكننى فوجئت بهجوم لم أكن أتوقعه من جانب بعض زملائى فى المسرح الإقليمى سواء عندما تم بتقديم المسرحية أو عندما تصدت إحدى الفرق المسرحية الإقليمية لتقديمها . فلقد أتهمت بأننى أحاول أن أعيد المسرح الاقليمى إلى مرحلة تخطاها منذ زمن عندما كان يراد له أن يتحدد دوره فى معالجة مثل هذه المشاكل الحياتية المؤقتة التى تدور أحداثها فى أماكن كالجمعيات الزراعية وما إليها . ولقد تفهمت بالطبع سر هذه الحساسية الزائدة تجاه مثل هذه النصوص والتى لم أكن أتوقع أن تكون متفاقمة إلى هذا الحد ، ذلك أنى عندما كتبت النص لم أكن أريد له أن يتحول إلى « بروبوجندا » تعالج مشكلتى محو الأمية والانفجار السكانى ، إنما حاولت أن أضع هاتين المشكلتين فى إطار قيمة أكبر تتمثل فى الصراع بين قوى الظلام التى تريد أن تبقى الأوضاع المتخلفة فى القرية على ماهى عليه والمتمثلة فى أذناب الاقطاع الذين تخلفوا فيما بعد الثورة ليمثلوا صورة السيد الإقطاعى الجديد وقوى النور المتمثلة فى الشرفاء من مثقفى هذا الوطن الذين يسعون إلى تغيير هذه الأوضاع المتخلفة والتى لن تتغير إلا بالتعاون المثمر بين قوى الفلاحين صاحبة المصلحة فى التغيير وقوى المثقفين المنتمين للأرض والوطن . إن هذه الرؤيا التى حاولت أن أجسدها فى مسرحيتى بما تحمله من قيم فكرية لم يلتفت إليها من قبل أولئك الذين هاجموا المسرحية بشدة لحساسيتهم المفرطة تجاه نصوص الجمعيات الزراعية .

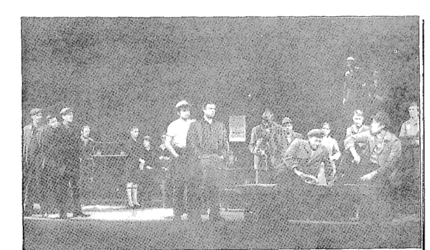
وانه لمما يستلفت النظر فى واقعنا المسرحى والثقافى بوجه عام أن بعض أولئك المولعين بالشكل إلى حد الهوس (بالطبع تحت دعاوى قومية لتأصيل فنوننا) هم ممن يقفون فى صفوف المتقدمين ، ولكنهم باهتماماتهم الشكلية المفرطة يدفعون بفنوننا دون أن يقصدوا نحو النكوص والسلفية ويقفون ضد حركة التقدم التى تهدف أن تعين الإنسان على أن يحيا حياة أفضل .

نعم ذلك هو المقصود بالتقدم .. ولن يكون الفن دافعا له إلا إذا توجه للإنسان المصرى بكل ما تنطوى عليه حياته من مشاكل دون حواجز شكلية أو جمالية عقيمة ومصطنعة ولنلق نظرة سريعة على المسرح السوفيتى الحديث الذى يقدم لنا فى هذا المجال نموذجاً طيباً مما يمكن أن يساهم به أحد الفنون فى دولة متقدمة لمعالجة مشكلات الواقع ودفع قوى الإنتاج لتحقيق مزيد من التقدم للمواطن .

ثلاث مجلات جديدة
صدرت عن الهيئة العامة للكتاب

استمراراً لدور الهيئة العامة للكتاب كمنارة للثقافة الحقيقية ، أصدرت مع المعرض الدولى للكتاب هذا العام ثلاث مجلات جديدة هى : المسرح ، ويرأس تحريرها د . محمد عنانى ، والفنون الشعبية ويرأس تحريرها د . أحمد مرسى . وعلم النفس ويرأس تحريرها د . كاميليا عبدالفتاح .

ونرجو للزميلات التوفيق وآداء رسالاتها الثقافية .



مسرحية عمال الصلب

والمسرح السوفيتي هو وريث لتقاليد المسرح الروسي العظيم الذي ساهم بأوفر نصيب في حركة المسرح العالمي في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.. ومع أنه قد أصابه بعض التدهور مع بداية الثورة الإشتراكية عندما أريد له أن يتحول من الفن إلى « البروباجندا » .. إلا أنه في الحقب الأخيرة من القرن العشرين عاد إليه مجده فانتشرت مئات المسارح على طول البلاد وعرضها تعرض ليس فقط تراث كتاب روسيا العظام بل والعديد من نصوص كتاب المسرح أيضاً في الشرق والغرب على إختلاف ألوانها .. أما كتّاب المسرح السوفيتي الجدد فإن الواقع الاجتماعي الروسي المعاصر كان هو همهم .. وكما يقول الناقد الأمريكي مايك دافيدو في كتابه (مسرح الشعب من شباك التذاكر إلى خشبة المسرح) كان عليهم أن يكتشفوا بذور الصراع في حركة المجتمع السوفيتي المعاصر التي لم تعد بين الفرد والمجتمع أو السلطة وإنما غدت تتمثل في مجالات أخرى مثل امتداد سيطرة العادات القديمة على تقاليد المجتمع الجديد ، وتميز مجتمع المدينة على مجتمع القرية أو تميز العمال اليدويين على أولئك المهنيين .. وليس هنا مجال كبير بالطبع لعرض ما جاء في كتاب مايك دافيدو عن معالجات كتاب المسرح السوفيت لواقعهم المعاصر بما في هذه المعالجات من إيجابيات وسلبيات وإنما أشير إلى إحدى النصوص المسرحية التي عرض لها في كتابه لما لها من أهمية خاصة في موضوعنا وهي مسرحية (عمال الصلب) من تأليف الكاتب السوفيتي المعاصر جمادى بوكاريف .. وفيها يقدم لنا المؤلف نموذجاً جادا لأحد أولئك العمال هو (لوتون) الذي تولى منصباً إداريا يتعلق بالإنتاج في أحد أفران المصنع . والصراع الذي ينشأ بين لوتون وزملائه يعود إلى نزوعهم نحو الإهمال والتراخي في العمل التي تسمح به ظروف الطبيعة البشرية فهم بطبيعتهم ليسوا أوغاداً أو متقاعسين ، واختلاف لوتون معهم ليس مرجعه إلى شخوصهم وإنما إلى بعض العادات المتخلفة المسيطرة عليهم وهو ماتجد القيادات العليا للمصنع بعض الأعذار بشأنه ، إذ يطالبون لوتون أن يكون أكثر تسامحاً وإنسانية مع زملائه .. لكن ثمة أمر يتفاقم من تصميم لوتون وشدته إذ فقد والده الذي كان أيضاً عاملا بنفس المصنع حياته في حادث نتيجة لإهمال رفيق سكير .. ويتصاعد الموقف بين لوتون وزملائه الذين يكنون كل الإحترام والتقدير لأمانته وإخلاصه وكفاءته ، رغم ضيقهم بسلوكه الحاد عندما ينصرف هؤلاء الرفاق لفترة استرخاء أثناء دوران المصنع ويتحرك لوتون الغاضب بحثاً عنهم ليجدهم في كوخ قريب يتناولون المشروبات المسكرة وهي المشكلة الخطيرة التي ما زالت تمثل أعظم الضرر بين عمال روسيا منذ العهد القيصري .. وفي لحظة غضب عمياء يقفز لوتون على أحد البلدوزرات ليقوده مقتحماً الكوخ ومحطماً أياه ليصبح بذلك متهماً في نظر السلطات بأمرين أولها أنه تصرف في الأمر من تلقاء نفسه .. وثانيهما أنه تسبب في خسارة الفي روبل هي ثمن الكوخ الذي حطمه من ممتلكات الدولة . وهنا تظهر روح المشاركة الجماعية لعمال المصنع ورفقاء العمل إذ ينبري أحد أصدقاء لوتون ممسكا بقبعته مطالباً العمال بجمع مبلغ الفي روبل ، وتمر لحظة صمت وبعدها يبدأون واحداً وراء الآخر في إلقاء روبلاتهم حتى أولئك الذين تصاعدت منهم التعليقات اللاذعة .

هذه المسرحية البسيطة العميقة المغزى في ذات الوقت والتي تتناول علاقات العمل والإنتاج في أحد المصانع لم يحتال مسرح الفن بموسكو وهو واحد من أعظم مسارح الدنيا والذي أهدى للإنسانية أجل الأعمال الخالدة لتشيكوف وجوركي وتولستوي وتورجنيف عن أن يقدمها في أحد عروضه .. ولتعرض أيضاً كما يقول مايك دافيدو على ملايين العمال في المصانع داخل الإتحاد السوفيتي وخارجه حاملة إليهم رسالتها القوية في أن دفع قوى الإنتاج الذي هو الطريق الوحيد لتقدم الشعوب . هذه المسرحية أقدمها كنموذج لما أطمع في أن يقدمه كتابنا من نصوص لعمال المصانع في بلادنا مع إختلاف الواقع والظروف بطبيعة الحال وحيث قضية الإنتاج أصبحت أشد ما تكون في وطننا الحاحاً .. بل أني أذهب لما هو أبعد .. إني أدعو كتّابنا .. كل كتّابنا إلى الانتقال للمصانع والحقول ، وإلى الأطراف النائية من أرض الوطن خاصة تلك التي تعرضت لفترات احتلال طويلة في شمال سيناء وجنوبها .. أدعوهم إلى الإنتقال إلى هناك .. والمعايشة الطويلة للواقع ومشاكله .. وحتما سيعودون بذخيرة أكثر حياة من تلك التي يخرجون بها من كتب التراث والتاريخ الصفراء وهم قابعون في الغرف المغلقة .

وأعود لمسرحنا الإقليمي حيث أستطيع أن أقول بكل ثقة إن الصورة ونحن نقترب من نهاية الثمانينات قد تحسنت شيئاً عما لمسته في بداية هذا الحقبة ، فلقد أصبح لنا بالفعل كتاب قادمون من أقاليم مصر وقادرون على معالجة مشاكل الواقع وهمومه ، ومن بينهم الأستاذ عادل مرسي وصبري عسس ويحيى جاد وأحمد إسماعيل ودرويش الأسيوطي ـ ومجدي الجلاد وغيرهم حيث لا يعيب أعمالهم إلا افتقارها لمتانة البناء وتعجل أصحابها لكتابتها والافتقار الواضح للثقافة العميقة في ما يكتبون مع أنهم جميعاً يملكون موهبة



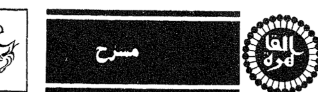
سهرة ريفية

أكيدة .. ولعلى أشير فى هذا المجال إلى مسرحية بالذات أضعها على رأس قائمة المسرحيات الواقعية التى انتجتها هذه الحقبة بحيث أجدنى أعدها علامة على مرحلة ألا وهى مسرحية جنون المال لصبرى عيسى والتى عالج فيها قضايا الانتماء للأرض والوطن فى ظروف الانفتاح المتردية .

ثم بدأت المسرحية الواقعية تزحف بالفعل على مسرحنا الإقليمى مؤذنة بقرب انحسار موجة المسرحية التراثية والتى يرى البعض أنها انتشرت على حساب المسرح الواقعى لتبنى جهاز التليفزيون بإمكانياته الهائلة قضايا الواقع وهو رأى لا أراه علميا .. فما انتشرت المسرحية التراثية إلا مصاحبة لدعوات التأصيل والبحث المُغنى عن الهوية القومية للمسرح المصرى (مع الخوف من سلطة الرقيب فى بعض الأحيان والرغبة إلى كتابة نصوص أدبية فصيحة أحيانا أخرى) .. وإلا لو كان هذا الرأى صحيحاً لقضى على المسرح الواقعى فى الغرب منذ سنوات طويلة .. مع أنه قد بدأ يستعيد مكانته فى سبعينات وثمانينات هذا القرن مع انحسار الموجات المضادة للواقعية والتى استفادت الواقعية الجديدة من جميع اتجاهاتها .

وإنه لمن الأمور الملفتة للنظر والتى تنطوى على مفارقات غريبة تؤيد وجهة النظر التى أبديتها .. وهى أن كتابنا لم ينجرفوا بالجملة إلى كتابة المسرحية التراثية إلا انبهاراً بها ومسايرة لموضة كتابتها أن مؤلفا مسرحيا مثل فتحى أبو الفضل الذى كتب عدداً كبيراً من النصوص للمسرح الإقليمى تعج بالسلاطين من كل لون لم يكتب سوى مسرحية واقعية واحدة تدور فى بيئة شعبية قاهرية هى (التركة) مع أنه يعمل كعامل بسيط فى أحد المصانع المصرية العتيدة (مصنع نسيج المحلة الكبرى) والذى لابد وان تغرى تجربة معايشة العمل والعمال فيه أى كاتب وأن يتناولها بالمعالجة خصوصاً إذا كان غزير الانتاج مثل فتحى فضل .. وان مؤلفا آخر مثل محمد أبوالعلا السلامونى الذى كتب بدوره عدداً لابأس به من النصوص التراثية والواقعية عندما سعى لأن ينشر بعضها لم تتضمن القائمة حتى الآن مسرحية واقعية واحدة مما كتب مع أن أحداها وهى (زيارة غزرائيل) التى تعرض للواقع المتردى فى المستشفيات الحكومية تفوق فى تقديرى أهمية بعض مسرحياته التراثية التى يعتز بها وقد إحتلت فى هذا الموسم وحده خمسة من المواقع على خريطة المسرح الإقليمى بينما لم يتح لأى من مسرحياته التراثية موقعاً واحداً ، وهو مايدحض فى نفس الوقت الرأى الذى أبداه مؤخراً ونعى فيه المسرحية الواقعية (مجلة الثقافة عدد ١٢ نوفمبر ١٩٨٦) .

لعلنى بعد هذا العرض ـ كما قد يتطرق إلى الذهن ـ أدعو إلى وقف كتابة المسرحية التراثية ـ لا ـ وإنما أدعو فقط إلى كبح جماحها .. وأدعو إلى ذلك وبكل قوة .. نعم وبكل قوة أيضاً أدعو لأن يتدفق تيار المسرح الواقعى الذى لم يؤد دوره حتى الآن كما ينبغى فى حركة المجتمع المصرى .. أدعو كل كتابنا الجادين : على سالم وسمير سرحان ويسرى الجندى ومحمد أبوالعلا السلامونى ومحمد الفيل ومحمد عنانى وفتحى فضل وسمير عبدالباقى وعبدالعزيز حموده ورأفت الدويرى وصلاح عبدالسيد ومحمد سلماوى وغيرهم أدعوهم لكتابة المسرحية الواقعية التى تعالج قضايا حياتنا الملحة والخطيرة ، كما أدعو كافة مخرجينا إلى تبنى مثل هذه النصوص .. فبهذا وحده فقط يمكن للمسرح (خاصة مسرحنا الإقليمى) أن يلعب دوراً أشد فعالية فى خدمة قضايا التحرير والتقدم فى بلادنا ◆





مسرحية القاتل خارج السجن

تأليف : محمد سلماوى

إخراج : سعد أردش

من المسئول عن بقاء القاتل الحقيقى حياً خارج السجن ؟

حسن عطية

تمثل قضية الحرية هماً أساسياً فى الفكر العربى المعاصر، وشاغلاً رئيسياً فى كافة المناقشات والتوجهات الفكرية والاجتماعية المعيشية فى مصر خلال القرن الأخير من الزمان عامة ، وفى العقود الأربعة الأخيرة خاصة ، بسبب تصادم المفاهيم المثالية ـ بتعدداتها ـ المادية حول قضية «الحرية» داخل المجتمعات النامية ، وتناقض الوقوف مع الحرية المطلقة ، أو حرية المجتمع وحمايته فى مراحل النمو ، ومن ثم برز السجن ، ليحتل بدلالاته الواقعية والرمزية ، مساحة كبرى فى الكتابات الفكرية والأدبية والفنية ، حاملاً فكرة المحاصرة ، مقابل فكرة الحرية ، وحاوياً داخله ـ درامياً ـ أنماط من البشر ، قذف بهم إلى داخله ، فاعتادوا الحياة به ، بوعى قاصر ، أو بجبروت طمس ملامح التمرد داخلهم ، حتى يأتى وافد من الخارج ، يثير الماء الراكد ، ويحقق بتشابك وجوده الجديد مع وجود الآخرين إضاءة للوعى ، وإزالة لما تراكم من صدأ القهر على ملامح التمرد ، فيتفجر الادراك بمعنى المحاصرة ، مما يشكل دافعاً درامياً لحركة الشخصيات ، إمّا سَعياً للخروج منه ، أو بحثاً عن مبررات جديدة للبقاء داخله ، ونتيجة لتلك المواقف ، تتحرك الدراما نحو التصادمات الحتمية بين المواقف المتناقضة ، متنقلة من حال إلى حال ، واصلة إلى غير ما بدأت به ، إلى نتيجة مقدماتها داخلها ، كاشفة عما تود أن تنقله إلى المشاهد ، من رؤية خاصة لمفهوم الحرية .

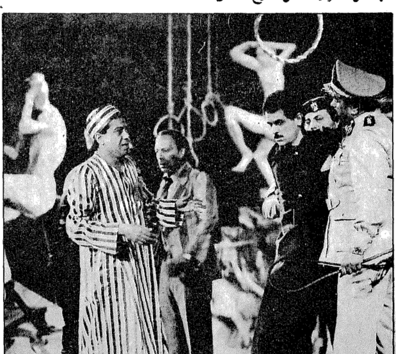
وإذا كانت الآداب العالمية قد ناقشت طويلا مفهوم الحرية ، وعرفت سجناء الذات والوجود والطبيعة نذكر منهم سجناء كافكا (التحول) و(القضية) و(المحاكمة) ، وسارتر (سجناء التونا) و(جلسة سرية) ودانيل ديفو (روبنسون كروزو) وغيرهم ، فإن الآداب المصرية ، عرفت أكثر ما عرفت ، فى العقود الأخيرة ، سجناء الرأى ، وانهالت علينا كتب السير الذاتية والبطولات الفردية المزعومة ، استطاع بعضها القليل أن يتخلص من ذاتية المحاصر ، إلى موضوعية المفكر، لكن نتيجة لاعتماد تلك الأعمال على أسلوب (الرواية) ذاتية السرد ، آحادية السارد ، اختلطت الأوراق ، على حين نجت الدراما المسرحية من هذا المأزق ، لموضوعية عرضها ، وتعددية شخصياتها الأساسية ، وجدلية حواراتها ، ومن ثم غابت عنها السير الذاتية ، وأصبح للسجن دلالة أشمل من دلالته الواقعية ـ الآنية ، وتعددت بالتالى أفكار ومشاهد السجن فى المسرحيات المصرية فى العقود الأربعة الأخيرة ، عند يوسف ادريس (اللحظة الحرجة) وعبدالرحمن الشرقاوى (الفتى مهران) ونجيب سرور (ملك الشحاتين) وعبدالعزيز حمودة (الرهائن) وفوزى فهمى (لعبة السلطان) وغيرهم ، كما أن السجن فرض نفسه كدلالة رمزية على مسرحية بأكملها هى (أربعة فى زنزانة) لمحمود شعبان ، وإخراج كمال حسين ـ المسرح الحديث ١٩٦٥ ـ ودارت مسرحية أخرى داخله بشكل كامل ، وهى (الزنزانة) للسيد الشوربجى ، وإخراج حسن عبدالسلام ـ المسرح الحديث ١٩٦٧ ـ وقد حول وقتها المخرج خشبة وصالة عرض مسرح الحكيم حتى مدخله الرئيسى ، إلى سجن كبير.

واليوم يأتى لنا محمد سلماوى بمسرحيته (القاتل خارج السجن) والتى أخرجها سعد أردش لفرقة المسرح الحديث ، بعد أن قدم له ذات المخرج مسرحيتيه القصيرتين (فوت علينا

بكرة) و(اللى بعده) فى سهرة واحدة بفرقة الطليعة ١٩٨٤ مقدماً بها كاتباً جديداً يضاف إلى رصيد المسرح العربى فى مصر، وقد ناقش فى عرضه المزدوج الأول قضية حرية الإنسان المصرى ، وأسره تاريخياً داخل سجن النظام الادارى ، والذى هو أحد أوجه النظام السياسى ، فى محاصرة الإنسان وسحقه إذا حاول الانفلات من قوانين النظام الأشمل ، وها هو يطرح فى مسرحيته التالية عارضاً وجهاً آخر للنظام الأشمل ، هو السجن الواقعى ، حيث يقذف بالانسان الخارج على قوانين المجتمع إليه ، وهو يجمع فى زنزانة واحدة ، بين كافة الخارجين على قوانين ونواميس ذلك النظام المتسيد فى المجتمع ، سياسياً ، واجتماعياً وأخلاقياً ، وتنطلق الدراما فى المسرحية من الواقع اليومى المعتاد لزنزانة بأحد السجون ، يقذف إليها بوافد جديد ، لكن شخصيات هذا الواقع المحاصر ، لا تتمحور حول الوافد الجديد ، فهو ليس أملاً لها فى الانعتاق ، ولا هو حامل لمعلومات من الخارج عنها ، هو مجرد وافد جديد ، سيصبح بالاعتياد واحداً منهم ، لذا يسير الواقع على ما هو عليه ، جزر منعزلة من البشر، يتلاقى كل اثنان فى جزيرة معزولة عن الآخرين ، رغم تواجد الجميع داخل حالة حصار واحدة ، ولكن التناقضات الاجتماعية والثقافية والعملية التى تفصل بينهم خارج السجن ، تمارس نشاطها داخله ، ومن ثم يلتقى سجناء السياسة معاً (يوسف الكاتب الصحفى ومجدى المعيد بكلية الاقتصاد) فضلا عن كونهما يمثلان شريحة من مثقفى الطبقة الوسطى فى المجتمع ، ويلتقى القتلة معاً (عباس قاتل زوجة أبيه ، وأحمد قاتل صاحب مصنعه) فضلا عن كونهما يمثلان شريحة من شرائح الطبقة الدنيا فى المجتمع ، كما يلتقى تجار المخدرات والشواذ (المعلم حميدة وصبيه جلال) ، وهما يمثلان شريحة من شرائح الخارجين اجتماعياً وأخلاقياً على هذا المجتمع بغض النظر عن إنتمائهما الطبقى ، كما يفد من خارج الزنزانة ممثلو السلطة (المأمور عبدالقادر والسجّانان عبدالمعطى ، وعبدالعاطى) ، وتظل كل جزيرة من تلك الجزر طوال الفصل الأول تدور حول نفسها ، تتماس أحياناً مع بقية الجزر ، لكنها لاتتداخل ولا تؤثر أى منها على الأخرى ، ويظل الحوار بين كل شخصين محاصراً داخل جزيرتهما ، فالانفصال قائم بين الشرائح الاجتماعية داخل السجن كواقع قائم خارجه ، ويظل نبيل ، أيضاً طوال هذا الفصل ، ضائعاً بين الحوارات المتجزئة داخل السجن ، فهو شاب فى مقتبل العمر ، طالب جامعى ، اعتقل وزجَّ به إلى السجن بتهمة ملفقة ، وهو ينكر تهمته بنفس القدر الذى لا يعى فيه دافع القبض عليه ، فهو ليس بثائر بل مجرد متذمر صغير، صارخ دوماً ، سواء فى المظاهرة الجامعية التى قبض عليه فيها ، ولاتقدم المسرحية موقفه فيها ، أو داخل السجن معلناً براءته ، متوسلا لإخراجه ، مطالباً بمحام له ، وما أن يصفع على وجهه من مدير السجن ، حتى يسقط على الأرض عاجزاً أو رافضاً الحديث مع الآخرين ، يحمل فى داخله اقتناعاً بأن ثمة خطأ ما قد دفع به إلى ذلك السجن ، وإن القادمين به ، سرعان ما يكتشفون خطأهم فيصححونه ، فقد سيق إلى السجن دونما محاكمة ، وان وجهت له تهمة القتل مع سبق الإصرار والترصد ، وهو يعلن عن نفسه بأنه لايفهم فى السياسة ولا يهواها ، وهو راض تماماً عن السياسات القائمة ، كل تذمره الصغير قائم على مجرد شعور إنسانى بمعاناة الناس البسطاء ، وفى التفكير فى كيفية رفع تلك المعاناة عنهم ، وهو لا يرى فى تفكيره هذا نوعاً من السياسة ، لذا فهو يرفض مناقشة المشاكل الحياتية ، معلناً أنه لا رأى له فيها ، هو مزيف الوعى بذاته وبمجتمعه ، غير قادر على مواجهة الحقائق المداهمة له ، هارباً منها ، فاصلاً ذاته عن حركة المجموع ، فهو لا يفهم فى السياسة ، بل هو راغب فى عدم الفهم فيها ، مستكيناً لوضعه فى مجتمعه ، يشعر ، لكنه لا يدرج هذا الشعور فى عملية عقلية تتيح له الفهم والادراك ، اللذين هما أول خطوات الفعل الصحيح ، أى أنه لم يدخل مريداً شعوره فى نظام معرفى يمنحه معنى محدد ، وهذا الوعى المزيف هو المحرك له منذ دخوله إلى السجن ، فلا سعى لمعرفة المكان أو الواقع الجديد الذى قذف به إليه ، ولا محاولة للتحاور مع الآخرين ، فهو منفلت دوماً منهم ، مؤكداً انه لاصلة له بالموجودين وبالواقع الجديد ، ولا يرغب فى إقامة تلك الصلة يوماً ، متعلقاً بتصحيح الخطأ ، وما أن يدخل عليه المأمور ومساعداه فى نهاية الفصل الأول حتى يتصور أن الخطأ قد أزيل ، وانه سيخرج إلى الحرية ، فيكتشف انهم يقتادونه للتحقيق معه ، هو تعلق بحلم الانعتاق مدعماً ذلك الحلم بدوافعه الذاتية ووعيه القاصر عن ادراك حقيقة ما دفع به إلى السجن ، بينما تأتى النتيجة معاكسة حيث أن دوافع الزج به للسجن فى الواقع تختلف عن فهمه أو رغبته فى ذلك الفهم .

ورغم أن كلمة (اللعبة) هى القاسم المشترك الأعظم فى أحاديث كل من فى

مشهد من مسرحية القاتل خارج السجن



السجن ، إلا انهم جميعاً لا يدخلون فى لعبة جمعية ، بقدر ما ينطلقون فى حوارات ثنائية ، تتماس عند كلمات اللعبة واللعب ، وأدوار اللعب ، إلا انها لا تتصارع حول شيء ، ومن ثم فالنتاج صفر ، حيث لا فعل يحرك ما هو قائم ، والحوارات الثنائية لا تفعل شيئاً سوى الكشف عن تخوخ عالم السجن ، كوجه من تخوخ عالم خارج السجن . فالحوار داخل شريحة المثقفين يكشف عن تناقض بين جيلين ومفهومين لدور المثقف فى المجتمع ، فالكاتب الصحفى الكبير يوسف يعى جيداً واقعه ، ويتحرك داخله وفق معطياته ، مسلماً بالأمر الواقع ، مدرباً ذاته على التعود على ما هو قائم ، حتى سجنه ، فهو يراه جزء من مقتضيات الحياة السياسية ، وانه أحد التضحيات التى على صاحب كل رأى أن يقبلها ويتأقلم معها ، فلا تمرد عليه ، حيث يرى أن التمرد الفردى هو نوع من الحماقات الفردية غير المجدية ، لذا فلابد من الانصياع للأمر الواقع ، هو مدرك لواقعه ، واقفاً بادراكه هذا عند حدود الوعى بحقيقة الأوضاع التى يعيشها ، فالوعى لديه ضرورة لقبول الواقع وظلمه ، لا ضرورة لتغيير هذا الواقع ، أو دافعاً لتغييره ، ويرتبط وعيه المزيف هذا بنشاطه الحياتى ، فهو يكتب كتابات سياسية تنطلق من مثال نظرى ، بينما تعتمد حركته العملية على الواقع القائم بكل نواقصه وقصوره ، مرتئياً انه ليست ثمة ازدواجية بين الموقفين الفكرى والعملى ، ومع ذلك فقد قبض عليه ، مما يشكل تناقضاً فى الموقف الدرامى للشخصية ، مع غياب مبررات القبض عليه ، وهو المتسق مع النظام السائد .

وفى مقابل يوسف ، يبرز مجدى الشاب ، المعيد بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، والمعتقل بتهمة سياسية ، والمتمرد على الأوضاع القائمة ، واعياً بظلمها ، وان الخضوع لها من خلال المثقف هو جريمة فى حق شعب بأكمله ، أنيط بمثقفيه أن يلعبوا دوراً فى توعيته ومشاركته فى تغيير أوضاعه ، لا قبولها تحت أية دعاوى زائفة ، لذا فهو يرى أن السجن ليس من مقتضيات الحياة السياسية ، كما يرى أستاذه الفكرى يوسف ، وإنما هو من مستلزمات الحكام ، حيث يتيح لهم نفى معارضيهم داخله ، هو مدرك لما هو قائم ، كأستاذه لكنه متجاوز له حيث يرفضه ويبحث عن وسيلة لتغييره فيقبض عليه ، ويلقى به فى السجن دون تهمة واضحة ، فلا ييأس ويظل متحركاً مفكراً فى الاضراب عن الطعام كتهديد ومواجهة لسجانيه وسجنه . مدركاً أن قضيته ذاتية ، وإنما هى قضية جيله كله الممنوع من التفكير والمشاركة ، لذا يسعى نحو « نبيل » ، ابن العشرينات مثله ، سعيداً بأنه وجد أخيراً واحداً من جيله يمكن التفاهم معه ، بعد أن تخلخلت علاقته الفكرية بأستاذه ، فهو لا يستطيع الفصل بين الموقفين النظرى والعملى ، كما أنه يرى أن جيله مهضوم الحق ، تتحدث عنه الحكومات المتوالية دوماً واصفة إياه بالمستقبل ، ثم نابذة له ، لخشيتها من ذلك المستقبل وتعلقها الدائم بالماضى ، لذا فإن وجوده فى السجن هو مصادرة لهذا المستقبل ، الذى يجب عليه أن يدافع عنه ويحرره من أسر الماضى .

وفى الجزيرة المنعزلة الثانية ، يلتقى القاتلان عباس وأحمد ، يتشابكان حيناً ، ويلعبان حيناً آخر ، لكنهما يظلان منطلقين من أرضية واحدة هى رفض الظلم الواقع عليهما ، مما دفعهما للإقدام على القتل ، يقتل عباس زوجة أبيه المتوفى لرفضها اعطائه نصيبه فى قطعة الأرض الصغيرة ، التى تركها الوالد بعد موته ، وقد تم تخفيف العقوبة عليه من الاعدام إلى السجن لسنوات عشر ، بفضل دفاع المحامى عنه ، بأن قتله هذا جاء دفاعاً عن شرفه من زوجة أبيه سيئة السلوك ومع ذلك فهو رافض منطق الدفاع هذا ، حيث ترتهن حياته بتلويث شرف أبيه ، وهو يفضل الموت شنقاً ، عن الحياة بتلويث شرف الأب ، على حين أن أحمد الشخصية الساخرة لا يرى فيما فعله عباس أية قيمة ، فهو قاتل بالمصادفة ، والمقتول امرأة ، بينما هو قد قتل بارادته ، والمقتول رجلا ، بل هو رمز لكل أصحاب الأعمال الظالمين لعمالهم ، المانعين عنهم حقهم فى أرباح مصانعهم ، لقد قتل صاحب المصنع الذى يعمل به ، لاستغلاله لعماله ، فضلا عن تعديه بالضرب على أحد العمال المحتاجين لحقهم ، والمعطى لهم كمنحة ، يرفض صاحب المصنع منحهم إياها ، وفى موقف انفعالى ساخط ، تحول رفضه للظلم الواقع عليه وعلى زملائه ، من فكرة إلى فعل قاتل لمستغليهم ، وبالتالى فهو غير نادم على ما فعله ، بل هو راض بحكم الاعدام عليه لإدراكه أنه خلّص واقعه من مستغل ، صحيح أنه لم يغير



مشهد من مسرحية القاتل خارج السجن

من مجرى ما هو سائد ، وان بطولته فى الاغتيال الفردى ، لم تنه ظاهرة الاستغلال فى المجتمع ، إلا أنه أقدم على فعل ، وراض عما فعله ، ومتسق مع ذاته ، ومنتظر ساخراً وصول أوراقه من المفتى ليشنق ، ومن ثم يأتى تعليقه على انفعال مجدى ـ معيد الاقتصاد ـ على استسلام أستاذه للأمر الواقع بأن السجن الذى يراه أهون من السجن المسجون داخله ، فثمة سجون داخل الذات أقصى من السجون الواقعية ، يأتى هذا التعليق مقحماً على شخصيته ، وموضوعاً على لسانه فى غير موضعه ، فهو لا يحمل سجناً داخله ، و(فعل) القتل لديه جاء فى لحظة انفعال ، وهو قاتل بالارادة ، بل ولص أيضاً ، يسرق أزرار قميص جلال الذهبية ، ويلعب بها (السبحة) منتظراً لحظة شنقه ، كما أن المتوجه إليه بالتعليق ـ مجدى ـ لا يحمل أيضاً سجناً داخله ، بل هو متمرد على كافة السجون الداخلية والخارجية ، وقد كرر المؤلف فكرة السجن الداخلى للانسان مرة أخرى فى نهاية الفصل الأول ، على لسان جلال ، وهو شخصية أبعد ما تكون عن إدراك الماهية الداخلية للانسان .

وداخل جزيرة صغيرة يبرز تاجر المخدرات : المعلم حميدة وتابعه جلال يعد له (الشيشة) ليدخن داخل السجن بحرية كاملة ، بل ويمارس تجارته داخله معتمداً على

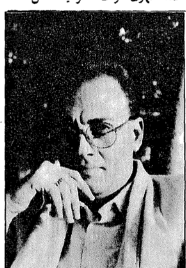
تسخيره لقياداته الصغرى والعليا معاً ، لـذا فقد أقام المعلم حميدة وجوداً خاصاً له داخل السجن مقابل وجود القتلة والمعتقلين السياسيين ، يحتوى داخله جلال ، ذلك الشاذ جنسياً ، الذى فقد صلته بالحياة خارج السجن ، بفقده لأمه ، فآثر أن يبحث عن الدفء داخله ، لقد جاء إلى السجن ضائعاً ، بعد أن لفظه المجتمع ، فارتمى فى أحضان تاجر المخدرات ، وأصبح تابعاً له ، ممتثلا لوضعيته المتدنية ، بلا أدنى رغبة فى التمرد والانفلات خارج السجن ، بل هو حريص على عدم الخروج منه ، بتجديد إقامته فيه .

وبين تلك الجزر المنعزلة ، يمر دخولا وخروجاً السجانون : الشرطيان عبدالعاطى وعبدالمعطى ورئيسهما المأمور عبدالقادر ، وتكشف المسرحية عن عبوديتهم كموظفين لقوى ونظام أكبر منهم ، هم مجرد أدوات فى يد السلطة ، وإن كانوا بشراً يتعاطفون مع السجناء ، ويشارك كبيرهم تاجر المخدرات فى عملياته المشبوهة ، ويجالسه علانية داخل السجن ، ويستعطفه حتى لا يطرده من جنته ، حتى يمكن له اعداد ابنته للزواج .

ان حركة الدراما فى هذا الفصل تدور حول نفسها ، مقدمة لنا بشكل تقريرى مباشر ، المعلومات من الشخصيات ، وملتقطه أسلوب مسرح العبث فى تداخل الكلمات بين المتحاورين دون تواصل لغوى وفكرى بينهم ، لتكشف من التجزر بين الجميع ، وتصطدم الحركة الدائرة حول نفسها بحائط السكون فتقف تاركة الشخصيات تثرثر بلاجدوى ، حتى يأتى الفعل من الخارج ، قاذفاً بالشخصية الوافدة نبيل ، لا إلى الحرية ، وإنما إلى غرفة التحقيق ، حيث يدور الفصل الثانى . كاشفاً بكاريكاتوريته الساخرة لنبيل عن وجه آخر كان متعلقاً به ، وهو وجه العدالة ، فإذا كان الفصل الأول قد أبان له عن الحرية المهدرة ، فهذا الفصل يبين له عن إهدار العدالة ذاتها على يد مجموعة من المحققين المزيفين ، الباحثين عن تكييف قانونى لما ترتكبه السلطة ، بغض النظر عن عدالة ما يحققونه ، فهم مشغولون بهموم ذاتية ، ومهمتهم فى التحقيق هى اثبات ما تم تسجيله على نبيل بأنه قاتل مع سبق الإصرار والترصد ، رغم غياب المفعول به فى القضية : المقتول ، ومع ذلك فهو ليس مهماً ، إنما المهم هو اعتراف نبيل بالجريمة وباختلاقه اسماً لمقتول ما ، وهم يستخدمون على مدى شهر كامل أساليب الترهيب والترغيب لاستمالته ، ويضغطون بالتكرار المنظم على أعصابه لانتزاع اعتراف منه بجريرته ، وعبر جحيم التحقيقات يبدأ نبيل فى الوعى بأن السجن الذى لم يكن يتحمله فى البداية ، آملا فى خروجه منه بالتحقيق العادل ، أصبح الآن أرحم من ذلك التعذيب المتكرر ، ومن فقدانه لحلم العدالة المتعلق به ، ومن ثم يقرر فى نهاية الفصل أنه وجد طريقه الصحيح فى ضرورة مواجهة الغاضبين لحريته وحرية مجتمعه وعدالته .

وهكذا يعود إلى سجنه بعد أن تحول دراميا من السلب إلى الايجاب ، وتحول شعوره بمعاناة الناس إلى تفكير بضرورة ازالتها ، يعود فيجد أن بقية الجزر مازالت تتماس دون تداخل ، ومأمور السجن مازال يمارس دوره كأداة سلطوية فى إذلال السجناء ، فيرفض السجين عباس إهدار كرامته ، ويعضده نبيل ، فيأمر المأمور بجلد الأخير ، ويتحايل السجانان على الأمر ، بفرقعة السوط على الأرض ، ويكتشف نبيل فى موقف الرفض هذا قدرته على المواجهة ، كما يكتشف مع الجميع قيمة الكرامة الانسانية ، وضرورة حمايتها بالحرية ، ويكتشف مجدى بُعد المسافة بين آراء أستاذه النظرية ومواقفه العملية ، والتى تنتهى فى النهاية بخروجه من السجن لاحتياج النظام إلى كتاباته المدعمة له ، وتحويله من متهم إلى شاهد ملك على زملائه ، فيسقط معه حلم تجسيد المبدأ فى شخص أستاذه ، فينهار ، ممزقاً كتابه منسحباً إلى جوار تاجر المخدرات ، هارباً من واقعه إلى الدخان

محمد سلماوى مؤلف مسرحية القاتل

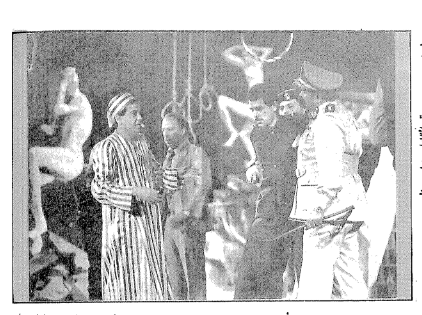


الأزرق ، ويدرك جلال أن اهدار جسده هو جزء من قبوله لاهدار روحه وفكره ، فيقرر عدم تجديد سجنه الادارى ، ويعى أحمد أن تخاذله فى مواجهة لحظة إعدامه هو ضعف انسانى ، لابد من تجاوزه ، ادراكاً بأنه لم يقتل إلا تحقيقاً للمبدأ العادل ، بينما يأتى فجأة الأمر بالإفراج عن نبيل لعدم اثبات أية تهمة عليه ، فيخرج بعد تجربته مع السجن مكتشفاً ذاته وطريقه الجديد فى البحث عمن يغتال الحرية والعدالة ، ومع ذلك يظل خارج السجن ، حراً طليقاً داخل مواصفات وقوانين تحميه .

ويأتى سعد أردش كمخرج استطاع أن يبلور على مدى أكثر من ربع قرن من الزمان ، رؤية واضحة له تكشف عن الفنان المفكر داخله ، وتعتمد على الاختيار الواعى للنصوص التى يخرجها ، ويفسرها على ضوء رؤيته للفن ودوره فى المجتمع ، فهو يرى الفن عامة والمسرح بوجه خاص تعبيراً عن موقف اجتماعى محدد ، يتبلور عنده فى الايمان بحرية الفرد داخل حرية المجتمع وعدالته فى ظل النظام الاشتراكى ، وهو إذ يقدم فى أعماله على التجريب فى أساليب العرض المسرحى ، ارتكازاً على اختياراته للكتابات التجريبية ، لا يبتعد عن مضمون رؤيته الأساسية ، لذا فهو حين يختار مسرحية محمد سلماوى يستهويه فى الأساس موقفها الفكرى الزاعق بحرية المواطن فى وطنه ، فيتجاوز عن أسلوب المباشرة فى عرض ذلك الموقف الفكرى ، والذى يصل به أحياناً إلى تسطيح بعض أوجه موقفه هذا ، ونقله من موضوعية العرض الدرامى وقدرته على النفاذ للأعماق ، إلى أحادية المظاهرات السياسية ، ووقوفها عند حد الصراخ فى الشوارع إعلاناً للمواقف ، وقد شارك فريق التمثيل فى الاتجاه بالعرض أكثر نحو المباشرة والصراخ المستمر بحثاً عن التصفيق اللحظى ، بديلا عن التأثير الفكرى فى عقلية الجماهير المشاهدة .

وينطلق سعد أردش فى إخراجه للمسرحية ، من فكرة قلب الأوضاع التى يشير إليها النص المسرحى وعنوانه ، ان القاتل منتهك الحرية والعدالة خارج السجن ، بينما القتلة والمظلومون ودعاة التحرر داخله ، وبالتالى فهو موقف لا واقعى ، لا يتسق معه الأسلوب الواقعى فى الاخراج ، كما أن تسلل أسلوب العبث إلى حوارات المسرحية ،

وسيطرة الكاريكاتورية فى رسم الشخصيات ومسمياتها وحركتها داخل الحدث الدرامى ، كل هذا دفعه إلى التعامل مع العمل من منطق (اللعبة) المسرحية ، مرتكزاً على تكرار اللعب واللعبة وأدوار اللعب خلال المسرحية بأكملها ، ومن ثم بدأ فى تشكيل الفراغ المسرحى ، منتزعاً ستائر المسرح العلوية (البراقع) التى تخفى أجهزة الاضاءة كاشفاً عنها ، بل ودافعاً بعض كشافاتها لتضاء فى وجوه المشاهدين فى لحظات التنوير الفكرى ـ تحقق هذا فى ليلة العرض الأولى ، ولم يتحقق فى المشاهدة الثانية لى بعد ذلك بأسبوع !! ـ كما قام مصمم الديكور بتشكيل الفراغ المسرحى ، وفق رؤية المخرج ، بمد ستائر المسرح السوداء الجانبية نحو الجمهور ، وبث كم من التماثيل على خشبة المسرح ، فى شكل المتألم المقهور ، وفى الخلفية على هيئة الحامل للسجن على أكتافه ، وعلى ستائر الجوانب فى صورة الهارب من سياط الجلد ، كما تدلت المشانق الحمراء من سقف المسرح ، مختلطة بأجهزة الاضاءة ، ويبرز باب للسجن فى آخر مقدمة المسرح ، يسحب لأعلى مع بداية كل جزء فى العرض ، تاركاً السجناء والجمهور وجهاً لوجه داخل مساحة واحدة ، يشاهد فيها الجمهور اللعبة المسرحية ، فلا يتعاطف مع ألم نبيل وتحوله ، أو يفاجىء بفجيعة مجدى ، وإنما يدرك أبعاد اللعبة الحقيقية ، التى تكشف عنها اللعبة المسرحية ، لقد آثر سعد أردش أن يستخدم أسلوباً يمزج فيه بين واقعية المضمون وتعليمية الشكل ، مركزاً على القضية المطروحة بشكل عقلانى ، وان دفعت التعليمية من كم المباشرة ، أو هى كشفت عنها ، كما أنه قام ، من خلال المؤلف ، بعمل اضافات وتعديلات فى العرض ، حاول بها ان يؤكد أكثر على شخصية الكاتب الصحفى (يوسف) بتعميق دوره كأستاذ جيل ، والكشف من خلاله عن انتهازيته التى تعمل دوماً لممالأة النظام السائد ، فيقع فى شرك القبض عليه ، نتيجة لسرعة تغير الأنظمة وتناقضها ، بصورة أسرع من طبع كتبه التى يدعم فيها النظام القائم ، ولقد رفعت هذه الإضافة التناقض فى شخصية الكاتب ، وقدمت تبريراً معقولاً للقبض عليه ، فهو يكتب دائماً ما يخدم ما هو قائم ، لكن ذلك القائم يتغير قبل وصول كلماته إلى الجمهور ، مما يولد تناقضاً بين كلمات الكاتب

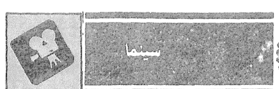
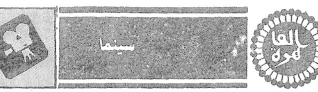


مشهد من مسرحية القاتل خارج السجن

والنظام الجديد الذى قام ؛ كما أحسن العرض حين عدل من نهاية مشوار مجدى ، فجعله بدلا من أن ينهار بعد فجيعته فى أستاذه ، يقف ضد هذه الفجيعة ، منتصراً بمساعدة نبيل على هزيمته مقرراً استمرار رفضه للظلم الواقع عليه ، محققاً وجهاً ثالثاً للرفض الثورى ، بعد أن تم تصحيح وعيه الزائف ، إلى جانب نبيل الذى اكتمل وعيه القاصر ، وأحمد الذى راح ضحية وعيه البسيط .

وإذا كانت الكلمة وتفسيره لها ، هى المرتكز الأول للمخرج سعد أردش فى تقديم رؤيته الكلية للعرض المسرحى ، فإن الممثل هو الدعامة الرئيسية فى نقل تلك الرؤية ، حاملا للكلمة ، ومعبراً عن الشخصية ، ومشكلا مع الاطارين التشكيلى والصوتى الوجود الحى لتلك الكلمة ، وهو يصيغ أداء ممثليه داخل فكرة اللعب ، بأسلوب تعليمى فى عرض وجه التمرد ، مع زيادة جرعة الكاريكاتورية الساخرة فى عرض الوجه الآخر ، مما دفع بكمال عبدالرحيم (نبيل) إلى الصراخ الدائم طوال العرض ، والهرولة على المسرح حتى فى لحظات التنوير واتخاذ القرار الواعى ، كما جذب محمد محمود (جلال) إلى منطقة خطرة ينتزع عبرها الضحك من شذوذية وضعه كمخنث وسط مجتمع من الرجال ، واندفع نبيل بدر ومعه محمود عامر وعبدالحى عزب (مجموعة المحققين) إلى زيادة كم الكاريكاتورية فى جلسة التحقيق مع نبيل ، والذى جسدها المخرج فى صورة (مطبخ) تعد فيه الضحية للذبح والسلخ ارضاء للسادة ، وإلى جانب هذا نجح طارق دسوقى فى تجسيد شخصية (مجدى) المتعلق بأستاذه المحبط فيه ، المنتصر على احباطه فى العرض ، وللحق فقد ساعد بناء الشخصية درامياً طارق فى تحقيق ذلك ، مع إمكانيته الجيدة ، بينما أضر البناء المتهافت درامياً لشخصية نبيل بأداء كمال عبدالرحيم ، ولم يكشف عن امكانياته ، كما نجح فتوح أحمد (أحمد) ومحمد عبدالجواد (عباس) ، فى صياغة ثنائى متميز فى العرض ، منحه حيوية حتى فى لحظات صمتهما ، واستطاع أسامة عباس (يوسف) أن يحافظ على كيان الشخصية ، وأن يقدمها بشكل منضبط ، بينما لم يستطع محمود العراق (المأمور) أن يلتقط الجانب الإنسانى فى شخصيته ، فاضطربت بين أدائه النمطى ومواقف الشخصية ذاتها ، وبخاصة فى الانتقال من الأمر بجلد نبيل ، إلى الحديث عن إعداد ابنته للزواج واحتياجه للمال ، أما عبدالرحيم أبوخطوة وعمر أبوبكر وفوزى امام فقد أدوا شخصياتهم فى حدود ما هو مرسوم درامياً ومسرحياً لها بشكل ضعيف .

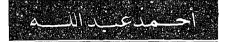
ويضم هؤلاء اطار تشكيلى صممه بشكل جيد محمد الصعيدى ، بأسلوب تلخيصى يشى بالمكان ويرمز لمضمونه دون حاجة للتفاصيل الواقعية ، كما يغلف العرض اطار صوتى تمتزج فيه أصوات الممثلين الزاعقة ، بالمؤثرات الصوتية التى تنقل إحساساً بجرجرة السلاسل وفرقعة السياط ، تداخلا مع مقاطع من القصيد السيمفونى (مصر) ليوسف جريس ، مؤكداً العرض فى النهاية على إيمانه الشديد بمصر وشعبها وعدالة قضيته فى زمن تنهار فيه كل القيم ، لذا فقد يكون الصراخ مبرراً واقعياً ، لكنه غير ذلك فنياً ◆



فيلم وصمة عار
إخراج أشرف فهمى

وصمة عار رؤية جديدة للطريق



فيلم وصمة عار آخر أفلام المخرج أشرف فهمى مأخوذ عن رواية الطريق للأديب الكبير نجيب محفوظ حتى وإن لم تكن هناك إشارة إلى ذلك فى ملصقات الفيلم ولا على «التترات» فى مقدمته ، وأشرف فهمى نفسه ذكر ذلك صراحة فى حديث أجريته معه ، حتى ولو لم يذكر ذلك فإن أحداً لا يستطيع أن ينكر أن الفيلم مأخوذ عن رواية الطريق وإن عدم ذكر اسم نجيب محفوظ بهذا الشكل يرجع بالتأكيد إلى أن أعمال الكاتب الكبير ممنوع تداولها فى بعض الدول العربية وهى مسألة تدعو للأسى والحزن العميق أن يتم رفع اسم أحد مبدعى الفيلم لاعتبارات تسويقية وأن يكون هذا الاسم هو من أهم الأسماء العربية فى عالم الرواية إن لم يكن أهمها جميعاً ، يحدث هذا فى نفس الوقت الذى التزم فيه كاتب السيناريو مصطفى محرم التزاماً أميناً بالرواية على الأقل من حيث الحدوتة ، ولعله من المعروف أن رواية الطريق من أكثر الروايات التى تعرضت لتفسيرات لأنها ليست مجرد رواية كتبها نجيب محفوظ عن ابن يبحث عن أبيه وإلا كان مثل أى كاتب ، ولكن عند نجيب محفوظ بالذات فى هذه المرحلة التى تنتمى إليها هذه الرواية التى أطلق عليها الدكتور نبيل راغب وصف المرحلة التشكيلية الدرامية ، وبحث الابن عن الأب هو رمز له أكثر من تفسير.. فهناك البعض الذين يفسرون

ذلك على أنه البحث عن الله وهناك من يفسره على أنه البحث عن القصيدة أو الانتماء .. إلخ .

ولكن ما هى الرؤية أو ما هو التفسير الذى أراد أن يقدمه أشرف فهمى فى هذا الفيلم لمدلول البحث عن الأب ؟ فى الواقع اننا لا نستطيع الإجابة عن هذا التساؤل إلا بعد تعرضنا للفيلم بشىء من التحليل حتى يكون التفسير نابعاً من العمل نفسه بعيداً عن أية مؤثرات من خارجه ، فكما قلنا سابقاً التزم السيناريو بما جاء فى الرواية من ناحية الحدوتة بشكل أساسى إلا فى بعض التفاصيل القليلة ، والفيلم يدخلنا مباشرة فى عمق الأحداث حيث يقدم لنا من خلال مشاهد متداخلة بين الماضى والحاضر موت الأم عزيزة مهران (هدى سلطان) واعترافها لابنها مختار (نور الشريف) أن أباه لم يمت وإن عليه أن يبحث عنه وما تلبث أن تبدأ رحلة البحث عن الأب فى القاهرة بعد أن يئس من وجوده فى الاسكندرية ، وفى الطريق يتعرف على إلهام (يسرا) التى تساعده فيما بعد فى البحث عن أبيه ، ثم يتقابل مع كريمة (شهيرة) الزوجة الشابة لصاحب الفندق العجوز الذى يقيم فيه ، وفى هذا الفندق يتعرف على فرج (يوسف شعبان) وتنشأ علاقة آثمة بينه وبين كريمة التى تحرضه على قتل زوجها خليل (محمد توفيق) ، وبالفعل يقوم مختار بقتل ذلك العجوز ويتضح بعد ذلك أن عشيق كريمة الحقيقى هو فرج الذى ما يلبث أن ينقلب عليها ويقوم بقتلها بعد سرقة أموالها من بيع الفندق ثم يقوم بتدبير وجود مختار على مسرح الجريمة فى نفس لحظة وصول الشرطة ليتم القبض على مختار ثم يحكم عليه بالإعدام لتكون تلك نهايته ونهاية الفيلم أيضاً .

وهكذا نجد أن السيناريو التزم بالخط الرئيسى للرواية وبالشخصيات الرئيسية مع إدخال بعض التعديلات التى سنتعرض لها فى سياق تحليلنا للفيلم ، فنلاحظ بداية أن السيناريو قام بتغيير بعض أسماء الشخصيات التى جاءت فى الرواية. مثل تغيير اسم الشخصية الرئيسية من صابر إلى مختار واسم الأب من السيدالرحيمىإلى السيد الجميعى ، كذلك تغير اسم الأم من بسيمة عمران إلى عزيزة مهران مع الاحتفاظ باسمى كريمة والهام كما هما ، وأعتقد إنه لم يكن هناك واع لهذا التغيير لأن اسم صابر مثلا مرتبط بالتكوين العام للشخصية وللانسان عامة فى مواجهة الحياة ومن ناحية أخرى فالاسم الأصلى للرواية وهو الطريق أقرب إلى الاحساس العام الذى تنطوى عليه الرواية ولم يكن اختيار (وصمة عار) اسماً للفيلم اختياراً موفقاً حيث أنه لا ينطوى على أية أبعاد أو دلالات لها علاقة بمحتوى الفيلم ، وبداية الفيلم من اللحظة التى ماتت فيها الأم يعتبر فى حد ذاته نوعاً من الاقتصاد فى السرد حيث أن الأحداث التى سبقت ذلك يتم التعرف عليها من خلال الأحداث اللاحقة وبطريقة موجزة وسريعة لم تعرقل التدفق الدرامى للأحداث ، ففى المشاهد الأولى من الفيلم يكتشف مختار عدة أشياء عن ماضى أمة وكيف احترفت طريق الدعارة ولماذا انقطعت صلتهم بأبيه طوال ثلاثين عاماً ونكتشف من خلال حواره مع أمه أنه لم يكن يعلم بحقيقتها إلا مؤخراً حيث يقول لها (.. ليه خبيتى على .. ليه خدعتينى .. أنا بقيت صايع فلما ان أكون بلطجياً أو قواداً) والأهم من ذلك يكتشف أن أبيه لم يمت وأن عليه أن يبحث عنه وهو لايعرف سوى اسمه وصورة قديمة له وعلق على ذلك مخاطباً أمه (عايزانى أقضى عمرى أدور على إنسان مش متأكد انه موجود والا لأ) ، وهذه الاكتشافات التى تحدث لمختار تحوله من حالة سعادة إلى حالة من الشقاء وعلى ذلك فيمكننا أن نعتبره بطلاً تراجيدياً فى جانب من جوانبه وليس بالمفهوم الشامل للبطل التراجيدى حيث كان مصيره محدداً من قبل وأن الأخطاء التى أدت إلى نهايته المأساوية نابعة من ذاته هو وذلك كله يحدث ما يسمى بالأثر التراجيدى حيث يشعر المشاهد بالشفقة والتعاطف معه ويشعر أيضاً بالخوف من مصيره ، ورغم أن مصطفى محرم نجح إلى حد بعيد فى رسم شخصية مختار إلا أنه أغفل جانباً هاماً فى شخصيته وهو ميله للعنف . الذى ساعده كما جاء فى رواية الطريق على قتل صاحب الفندق ، والفيلم لم يقدم أى موقف يتضح فيه هذا الميل بل على العكس كان مختار أقرب إلى السلم ولذلك . كانت عملية القتل وإن كانت حتمية على مستوى الأحداث إلا أنها غير مبررة طبقاً لسلوك مختار نفسه وتكوينه .



لقطة من فيلم وصمة عار

وفى خلال رحلة البحث عن الأب يؤكد الفيلم على أكثر من معنى ، فهو يؤكد على عبثية الحياة نفسها فالذى يحدث لمختار هو نوع من العبث أساسه أنه يفتقد إلى اليقين من حيث وجود الأب من عدمه وعندما يحاول الخروج من الهاوية التى وجد نفسه فيها يقع فى هاوية أكبر حينما يجد نفسه أولا فى صراع نفسى بين الهام وكريمة ثم عندما يقتل صاحب الفندق العجوز ينتهى به الأمر مشنوقاً دون أن يجد أبيه ، ومن هنا كانت العبثية فيما يحدث له حيث أن القدر كان يتربص به ويكيل له مزيداً من الضربات فى كل خطوة يخطوها ويؤكد الفيلم أيضاً على قمة الاعتماد على الذات من خلال المقابلة بين مختار والهام من حيث اعتماد كل منهما على ذاته حينما تخلى أبيها عنها واستطاعت أن تواجه ذلك بالاعتماد على ذاتها بينما هو يفشل فى الاعتماد على ذاته وظل يبحث عن سراب .

ونرجع إلى التساؤل الذى طرحناه من قبل حول الرؤية التى قدمها أشرف فهمى لمسألة البحث عن الأب ، فى اعتقادى

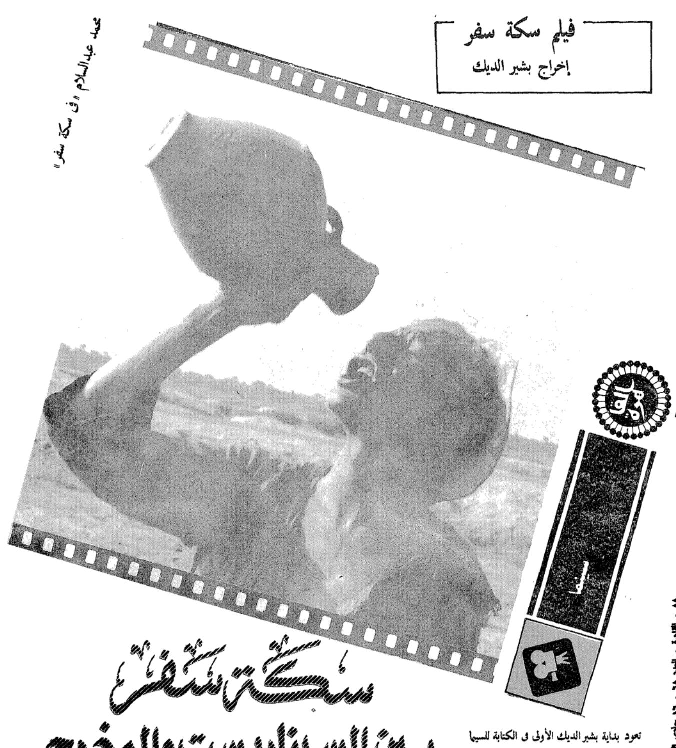
ومن خلال أحداث الفيلم ومدلولاتها ودلالات الصورة سينمائياً أن البحث عن الأب هنا يعادل البحث عن الذات وأن الأب فى الحقيقة لم يكن سوى سراب ووهم ، وينجح أشرف فهمى فى استغلال امكانيات اللغة السينمائية لتأكيد تفسيره هذا حيث جعل نور الشريف يؤدى دور الأب والابن معاً ، ومن ناحية أخرى فإن الأب لم يظهر أبداً حتى نهاية الفيلم على مستوى الواقع وإنما فقط كان ظهوره فى مخيلة وذهن مختار وحده ، ففى أحد المشاهد يظهر الأب بالفعل وعندما يهم مختار بتعقبه يجد شخصاً آخر ليؤكد لنا أن الأب الذى شاهدناه كان من وجهة نظر الابن فقط ، وفى مشهد آخر يتصل الأب بالابن ويؤكد أنه هو الأب الذى يبحث عنه وبعد أن يلتقيا نجد أن الأب ينكره ويتهمه بأنه مثل أمه ثم يتضح أن هذا المشهد لم يكن سوى حلم **بعد أن** يكون المشاهد قد صدق على مستوى ما يشاهده ان ذلك حقيقة ، وهنا يستغل أشرف فهمى هذا المشهد لتحقيق هدفين أولها تأكيد استحالة وجود الأب والآخر هو اعطاء مزيد من الإثارة والتشويق عند المشاهد الذى يظل طوال الفيلم ينتظر ظهور الأب وكأنه أخذ مكان البطل فى رحلة البحث عن الأب وفى المشهد الأخير من الفيلم وعند تنفيذ حكم الإعدام فى مختار نجد أن الذى يقوم بشنقه **هو الأب أيضاً ، وأيضاً على مستوى الرمز هنا فان ذلك معناه ان الأب هنا هو الذات وأن مختار هو الذى شنق نفسه بنفسه .**

وعلى مستوى الإخراج نجد أن أشرف فهمى اهتم اهتماماً كبيراً بالاستحواذ على انتباه المشاهد وجعله فى حالة ترقب طوال الفيلم ووفق فى ذلك إلى حد بعيد وكذلك وفق فى اختيار أحجام اللقطات حيث أن معظمها كان من النوع المتوسط أو القريب والقريب جداً وهى أفضل ما يمكن اختياره للتعبير عن الانفعالات النفسية ووظفها بشكل جيد كمحاولة منه للغوص فى أعماق شخصياته وبالذات مختار ، واستطاع أشرف فهمى كذلك المحافظة على إيقاع فيلمى متدفق فى معظم أجزائه ، سريع أحياناً وبطيء أحياناً أخرى ، وفقاً لما تتطلبه أحداث الفيلم ساعده على ذلك المونتاج الذى قام به سعيد الشيخ والذى كان من العوامل الرئيسية فى ظهور الفيلم بهذا المستوى الجيد ، ومن ناحية أخرى فقد كان اختيار أشرف فهمى لأبطال فيلمه اختياراً موفقاً وهى من المرات القليلة التى نشاهد فيها شهيرة تؤدى دورها بشكل جيد حيث أدت دور كريمة بتفهم لطبيعة الشخصية واستطاعت التعبير عن معاناتها وصراعها النفسى دون ابتزاز ، ودور يوسف شعبان فى هذا الفيلم يؤكد أنه ممثل قدير بالفعل فى حاجة إلى أدوار جيدة تبرز موهبته وهو من الممثلين القليلين الذين يؤدون الأدوار التى تنتمى إلى نوعية السهل الممتنع ، وقد استطاعت يسرا التعبير فى بساطة شديدة عن أبعاد شخصية الهام وكانت داعية إلى التركيب النفسى لهذه الشخصية النقية وأدت دورها بنجاح ، وإذا كان نور الشريف هو الممثل المفضل عند أشرف فهمى فهو جدير بالفعل بهذه الثقة فهو ممثل ممتاز بكل ما تعنيه الكلمة وقد حمل على كاهله مهمة التعبير عن شخصية مختار وهى شخصية مركبة متعددة الأبعاد كما شاهدناها ونجح فى ذلك إلى أبعد الحدود .

فيلم وصمة عار اخراج أشرف فهمى

وهناك عنصر متميز فى هذا الفيلم لابد من التعرض له وهو الديكور الذى قام بتصميمه مهندس الديكور الموهوب أنسى أبوسيف إذ أنه استطاع أن يتبنى ديكور الفندق بشكل جيد جداً وكأنه فندق حقيقى وليس ديكوراً وبالذات لأنه فندق من تلك النوعية التى تقع فى منطقة شعبية بكل ما تحمله هذه البيئة الشعبية من ملامح ، وكنت أود الحديث عن التصوير الذى قام به رمسيس مرزوق ولكن للأسف الشديد فإن النسخة التى شاهدتها فى دار العرض وامكانيات العرض نفسها كان لها تأثير سيىء على الصورة ومن الظلم أن نتحدث عنها .

وأخيراً فإن هذا الفيلم رغم بعض الملاحظات القليلة جداً والتى ذكرناها فى سياق حديثنا عنه إلا أنه يعتبر بحق فيلم جيد بكل المقاييس ويكفيه أنه من تلك النوعية من الأفلام التى تحترم عقلية المشاهد ، ويكفى لمخرجه أشرف فهمى أنه لم ينزلق إلى الابتذال وفضل أن يكون فيلمه نظيفاً يخاطب فيه عقلية ووجدان المشاهد بعيداً عن الغرائز الدنيا التى يحلو لكثير من مخرجى السينما المصرية أن يخاطبوها ، وهو خطوة على الطريق نحو سينما مصرية جديدة ◆



محمد عبدالسلام «فى سكة سفر»

سكة سفر بين السيناريست والمخرج

مجدى لطيب

تعود بداية بشير الديك الأولى فى الكتابة للسيما حين قدم قصة « زائر المدينة الميتة » ، التى تحمس لها السيناريست مصطفى محرم والمخرج على عبد الخالق ، وأبديا رغبتهما فى تحويلها إلى فيلم سينمائى على أن يشارك بشير الديك فى كتابة الحوار ، وفى نفس الوقت تقريباً كتب للتليفزيون تمثيلية تليفزيونية ورغم ذلك لم يكتب لأى منهما أن يرى النور حتى هذه اللحظة .

ومع هذه البداية الغير مشجعة رفض بشير الديك أن يخضع لعوامل الاحباط التى تملكته فى ذلك الوقت ، فأعد قصة فيلم « مع سبق الاصرار » الذى أخرجه أشرف فهمى ، وبعد النجاح الكبير الذى حققه الفيلم جماهيرياً وعلى مستوى النقاد ، كتب بشير الديك قصة وحوار فيلم « وتمضى الأحزان » من إخراج أحمد ياسين ، وفى هذه المرة لم يكتب النجاح للفيلم .

ولما كانت هذه البدايات مجرد خطوة اقتصر دور بشير الديك على كتابة القصة أو اعداد الحوار ، فإن العمل الأول الذى جمع فيه بين كتابة السيناريو والحوار هو فيلم « أبو البنات » الذى لحق بنظره الأول وفشل فشلاً ذريعاً .

لذا فإن البداية الحقيقية لبشير الديك تعد مع أفلام محمد خان ، الذى عاونه كثيرا فى تحطيم القيود التقليدية المفروضة على واضع السيناريو ، فالبعض كان يرى أن الخروج إلى الشارع شىء عسير ، ودائما ما كانت تفرض أماكن بعينها داخل الصناديق المسماة شققا ، أو فى بلاتوهات السينما العتيقة .

ومع محمد خان تيسر لبشير الديك الكتابة فى جو أفضل كان الإهتمام الأكبر فيه بالاقتراب من واقع المجتمع وهمومه ، فقدما معاً « الرغبة » ، « وطائر على الطريق » ، « وموعد على العشاء » ، وفجأة ووسط هذه الأفلام التى تعالج موضوعات اجتماعية بحس راق ولغة سينمائية جذابة ، يقدم الثنائى بشير الديك كاتباً ومحمد خان مخرجاً ، « فيلم « نصف أرنب »(!) الذى أثار الدهشة بسطحيته الشديدة وسذاجته الغير معقولة وكأن بشير الديك أراد أن يمحو هذا الذنب فانطلق من جديد يحقق نجاحاً أكبر بالفيلم المفاجأة « سواق الأتوبيس » ، الذى أخرجه عاطف الطيب فى أول لقاء بينهما . وكما اعترف بشير الديك فى أكثر من مناسبة بأن سواق الأتوبيس هو الوحيد الذى يعد فيلمه بالكامل ، نظرا للمسئولية الكبيرة التى ألقيت على عاتقه فى صنع هذا الفيلم . وبعد هذا الفيلم عاد بشير الديك لكتابة « الحريف » الذى أخرجه محمد خان بشكل يبتعد عن إطار الحدوتة التقليدية ، وطرح بعض التفاصيل التى تكون فى مجموعها موضوعاً شديد القرب من الواقع المصرى المعاش .

ولأن طموحات بشير الديك لا تنتهى ، ولأنه عاهد نفسه على أن يخرج السينما المصرية من محنتها (!) لم يشأ أن يكتفى بدوره كسيناريست فقط ، فاتجه للإخراج بنفسه ، ويقول عن سر هذا التحول : (لقد أدركت مؤخراً ضرورة توصيل رسالتى للناس دون وسطاء) . ولأن بشير الديك يرى - تبعاً لهذا المفهوم - أن السيناريست هو صاحب الفضل الأول فى نجاح الفيلم ورغم هذا يجنى المخرج - وحده - ثمار ذلك النجاح ، اقدم بشير الديك على اخراج فيلمه الأول « الطوفان » ، الذى يتناول فيه فترة الانفتاح وتأثيرها الخطير على الفكر الاجتماعى وتحطيمها للكثير من القيم ، مما دعا مجموعة من الأبناء إلى قتل أمهم عمدا لرفضها الشهادة لصالحهم فى قضية ارث متنازع عليه بينهما وبين شقيق والدهم المتوفى .

ورغم أن الفيلم نجح فى تقديم وجهة نظر بشير الديك كاملة - كمخرج - للناس دون وسيط إلا أنه قدم ذلك فى أحايين كثيرة بأسلوب شديد الضعف فنيا ، بل وصل أحياناً إلى حد البساطة التى غاب خلالها التكنيك السينمائى الذى يميزه كمخرج جديد .

ويأتى فيلم سكة سفر ليكون التجربة الثانية فى المسيرة الجديدة التى اختارها بشير الديك لنفسه ، والجدير بالذكر أن فيلم سكة سفر كان معدا أن يكون الفيلم الأول فى هذه المسيرة قبل الطوفان ، الا أن مجموعة عوامل خارجة أجلت تنفيذه ليكون الثانى بعد ذلك .

يتحدث فيلم سكة سفر - كما هى عادة بشير الديك - عن الناس بعلاقاتهم المتشابكة والضغوط الاجتماعية الواقعية عليهم بدلالاتها السياسية والآثار المترتبة عليها اقتصادياً .

هؤلاء الناس هم أهل قرية فقيرة تقع فى دمياط ويعيش سكانها على العمل فى الملاحات ، ولأن العائد لا يقيم الأود ، يفكر شباب القرية فى الهجرة إلى الخارج طمعاً فى كسب سريع ، وأملا فى تحقيق ظروف معيشية أفضل .

وكما بدأ فيلم عودة مواطن بعودة البطل يحيى الفخرانى من الخارج ، يبدأ فيلم سكة سفر أيضا بعودة البطل زغلول (نور الشريف) بعد غيبة خمس سنوات قضاها فى الغربة التى عصفت بكيانه ، إلا أنها منحته فى المقابل الثروة التى احاطته بكل مظاهر الإحترام الذى كان يفتقده فى القرية من قبل .

من خلال بعض شخصيات القرية يطرح الفيلم تصوره للأسباب التى دفعت المواطن المصرى للهجرة والسفر خارج وطنه ، وهو الذى كان معروفا طوال عمره بارتباطه بالأرض وتشبثه بها ، فالصراع يشتد فى القرية بعد عودة زغلول بكل ما يقل حمله وغلا ثمنه (!) ، فلا يخلو بيت من الحديث عن السفر وكأنه الحل الأمثل والوحيد للخروج من وطأة الفقر ، فالمدرس (شعبان حسين) يفقد الأمل فى إعادة قانونية تنتشله من ظروف الحياة القاسية فيأمل فى السفر بأى ثمن حتى لو أدى به الأمر إلى العمل فى أعمال المقاولات . (!) والشاب المتعلم (فاروق عيطه) يود لو استقل بنفسه مع زوجته بعيدا عن سلطة الأب البخيل (أحمد أبو عبية) الذى يملك مصيره بعد أن تأخر تعيين القوى العاملة فأصبح أجيرا فى محل البقالة الذى يملكه أبوه . والاسكافى (أحمد بدير) يفكر فى إتمام زواجه ويرى فى السفر فرصته الذهبية لتحقيق ذلك ، والجزار (على الشريف) يمنى نفسه بالسفر ليستعيد نفسه من الهزيمة التى لحقت به نتيجة افلاس تجارته السابقة ، وحتى الكمسارى السابق (عبد المنعم إبراهيم) يراوده حلم السفر ليستأجر شقة تدخلها الشمس ، لعلها تشفى زوجته المريضة .

وبعيدا عن هؤلاء يتحفز شيخ البلد (حسن مصطفى) لاستغلال الثروة التى عاد بها زغلول ، ليتوسع فى مشروعاته ، ويزيد أملاكه . ولان النهم للمال لا يقف عند حد لدى النفوس المريضة ، يسير زغلول وراء شهوته لامتلاك القرية بأكملها ، حين تسنح له الفرصة للزواج من ابنة شيخ البلد الدميمة ويتناسى ابنة عمه (نورا) التى يحبها والتى انتظرت عودته وقاست مثلما قاسى هو بالضبط .

وعند هذه اللحظة التى يتبلور فيها الصراع ، تلجأ ابنة عمه للحيلة لارجاعه عن مخططه فتنصب شباكها للايقاع بشيخ البلد نفسه فى حبها ، لعلها تستثير غيرة الحبيب العائد والذى عماه بريق المال .

وتنجح الحيلة ويفيق زغلول يكتشف أنه وقع ضحية لشيخ البلد الذى استولى على مبلغ الخمسة آلاف جنيه الذى جناه من الغربة ، وفى تحد صريح وضعه شيخ البلد فى اختيار صعب بين المال وبين ابنة عمه . ووسط الحيرة التى تنتاب زغلول ، يتحقق حلم السفر للنازحين الجدد ، فيرحل المدرس والكمسارى السابق والاسكافى والجزار وابن البقال ، والعجيب أن الغالبية منهم دبروا المال اللازم للسفر بمساعدة زوجاتهم فقط دون الاعتماد على انفسهم (أحدهم يبيع قطعة أرض تمتلكها زوجته ، والآخر يبيع جاموسة زوجته والاخير باع أثاث الزوجية .. الخ) .

وفجأة تنتاب زغلول حكمة غير منطقية مع الأحداث تجعله يترك الثروة التى (شرب المر) فى الحصول عليها من الغربة ، ليحتفظ بابنة عمه ويكتشف أنه عاد معدما من جديد ، مما يضطره لبيع كل ما يملك ولأنه يعلم استحالة العودة للعمل فى الملاحات يرحل فى سكة سفر جديدة بكل آلامها وقسوتها . الغريب فى فيلم بشير الديك أنه يطرح أسباب الهجرة بمفهوم أن الغربة داخل الوطن تبدو أحيانا أكثر قسوة من الغربة خارجه ، وهى أسباب غير واقعية بكل تأكيد والا كان من حق كل مصرى أن يهاجر من بلده ، لمجرد أن يصطدم ببعض مشاكل الوطن ومعاناته المتكررة . وفى هذه الحالة على من تقع مسئولية تغيير هذه الأوضاع ، وكيف لنا أن نبدل هذه المعاناة ؟

وفى رأيى أن اعجاب بشير الديك بالمفهوم الذى يعتنقه حول غربة الدخل التى هى أكثر قسوة - من وجهة نظره - من غربة الخارج تملكه للدرجة التى بنى عليها أحداث فيلمه بشكل جعلها لا تنسجم وحقائق الواقع ، ورغم الوسم الجيد



نورا فى مشهد من فيلم سكة سفر

للشخصيات الهامشية ، إلا أن الشخصية المحورية فى الفيلم وهى شخصية زغلول لم تك مقنعة بالشكل المطلوب دراميا ، فإذا نظرنا إلى التحول الذى بدت عليه الشخصية لحظة الاغراء بأملاك شيخ البلد ، لم يكن يتسق ومادعا إليه الفيلم حين تحدث عن غربته بكل قسوتها ، تلك التى كانت تدعوه أحيانا إلى النوم مع خمسة عشر شخصاً فى حجرة واحدة والتى جعلته يشتاق إلى النوم على حصيرة ، وقد صبر على كل ذلك من أجل أن يحقق ذاته ويعود للحبيبة بالمال الذى يعوضها ويعوضه الحرمان ، فكيف يسقط بعد هذا فى أول اختبار حقيق يتعرض له بعد العودة ؟ وحتى تحوله من جديد إلى حبيبته لم يجىء من منطلق حبه لها وإنما لخوفه من إنهيار مخططه فى حالة زواجها من شيخ البلد (!)

ويختل البناء أكثر فأكثر عندما نتعرض للمواجهة التى قامت بين شيخ البلد وزغلول والتى خيره فيها على الملأ بين ابنة عمه وبين الثروة التى استولى عليها ورفض أن يعيدها إليه ، فلماذا الحيرة التى انتابت زغلول ؟ ومن الذى يجبره على التخلى عن ماله السليب مقابل الاحتفاظ بالحبيبة مادام اعتراف النصب تم فى حضور أهل القرية ؟ وأى سطوة تلك التى تمكن شيخ البلد من النصب علنا وبهذه الوقاحة ؟ .

ايضا من بين الشخصيات الكثيرة التى عج بها الفيلم نقف أمام شخصية الكمسارى السابق (عبد المنعم إبراهيم) فقد أورد الفيلم على لسانه بعض العبارات التى بدت مقحمة ولا مكان لها بين الخط الأساسى ، منها مثلا ما قاله عن عمله السابق على خط العريش ــ غزة ، وهجرته من القنطرة إلى دمياط (اشارة إلى هزيمة يونيو) ، فمثل هذه التفصيلات لم تحقق الأثر المطلوب منها بل على العكس شتت الاحداث ، ومن بين الشخصيات التى لم يكن لها مكاناً فى الفيلم وبدت هزيلة جداً . زوجة الجزار الثانية (أمل ابراهيم) والتى كانت أشبه بالغوانى ولم يعرف المشاهد أنها زوجته إلا من حوار الزوجة الأولى وابنته (!) ، كذلك عمة أحمد بدير العجوز التى ترغب فى الزواج من مسعود (عبد السلام محمد) ، وبدلا من أن ينسج الفيلم من مأسانيها الإنسانية قصة عميقة المحتوى ، راح يحولها إلى اضحوكة ومثار سخرية(!) .

وبعيدا عن هذه الهنات التى وقع فيها الفيلم نلمح توفيقا كبيرا فى إختيار بعض الشخصيات ، ويأتى على رأسها نورا فى أفضل أدوارها على الإطلاق ، والفنان عبد السلام محمد فى دور صعلوك القرية الفقير الذى يتسول لقمة عيشه وبينما كان حلم حياة أهل القرية السفر للخارج كان حلمه الأول والأخير أن يلتهم بطة بمفرده(!) وحتى هذه الأمنية اليتيمة لم تتحقق حتى نهاية الفيلم ، وفى رأيى أن هذه الشخصية تعد من أفضل الشخصيات التى قدمتها السينما المصرية للنماذج المطحونة التى تعيش على هامش الحياة . وأيضاً عايدة عبد العزيز فى دور والدة زغلول وتملكها من الشخصية المؤداة ونلمح تفوقها لحظة اطلاقها «للزغرودة الباكية»(!) لدى زواج ابنها ، وكذلك سخريتها من رغبة عبد السلام محمد وفى المشهد الأخير للفيلم .

أما العناصر الفنية الأخرى فى الفيلم فلم يتميز منها غير ديكور رشدى حامد ، الذى اقترب كثيراً من الواقع حتى إختلط الأمر على المشاهد العادى ، وعلى غير العادة تواضع مستوى تصوير طارق التلمسانى ورغم أن البيئة كانت تسمح بتحرر الكاميرا وإنطلاقها بعيداً عن قيود البلاتوهات الضيقة إلا أن هذا التحرر لم يتم إلا فى أضيق الحدود ، إلا أننا نستثنى فقط اللحظة التى سافر فيها النازحون الجدد ووداع عائلاتهم لهم ، فهذه اللقطة كان التصوير فيها رومانسيا وترك إنطباعاً طيباً ، والمونتاج (عادل منير) لم يتميز بل اتسم بالبطء فى لحظات كثيرة استمر فيها التتابع ورغم توقف الحدث ، كما كان الإيحاء مملا بتكرار ظهور القطار فى كل لحظة يسافر فيها الكمسارى للقاهرة أو يعود لأنهاء اجراءات السفر .

ونأتى لنهاية الفيلم التى يمكن أن تثير جدلا طويلا ، فبرغم أن المخرج ينكر أنه مع فكرة السفر ويدعى إنه معارض لها تماماً إلا أن الفيلم تنتهى أحداثه ولم يبق فى القرية إلا العجائز والأطفال والنساء ، أما كل النماذج التى تمثل شرائح المجتمع المختلفة فقد دفع بها المخرج بعيداً ، وحتى البطل الذى عاد لم يشأ المخرج أن يتركه وحيدا ، فدفعه دفعاً للسفر من جديد ، وكأنه لا أمل فى البقاء داخل هذا الوطن وأنه لن يتحقق الحلم إلا بالهجرة بعيداً عن أرض المشاكل هذه . ونتساءل نحن بدورنا : الا يقل لنا السيد المخرج إلى أين السفر وإلى متى ؟

لقد سئل بشير الديك يوماً : من الواضح انك تقترب بالفعل من التحول إلى مخرج ، وربما يكون لهذا تأثيره السلبى عليك كسيناريست ، وفى نفس الوقت هل تعتقد أن خبرتك السينمائية كافية لإخراج عمل سينمائى ؟

ويومها أجاب بشير الديك بقوله : «دعونا نرى نتائج التجربة الأولى ثم نحكم عليها وعلى كمخرج فإذا كانت المشكلة هى الحرفة والتكنيك ، فأعتقد أن هذا لا يشكل مشكلة لأنه متاح من الكتب ويمكن اكتسابه من المشاهدة والمتابعة .»

والآن وبعد أن رأينا نتائج التجربتين الأولى فى «الطوفان» ، والثانية فى «سكة سفر» ، هل يحق لنا أن نتوجه بالدعوة الصادقة لبشير الديك ، ليعود لأداء دوره الأساسى كسيناريست مجيد ومتمكن ويتناسى قليلا بدعة الإخراج هذه ، فقد بدا واضحاً أن المشكلة الرئيسية فى أفلامه هى غياب الحرفة أو التكنيك ، وأبدا لم يكن تعلم هذه الخبرات نابعاً من الكتب أو المشاهدة والمتابعة ، وإلا كان من الاحرى أن يصبح عامل آلة العرض فى أى من دور السينما مخرجاً كبيراً تفوق فى قدراته هيتشكوك أو فيللينى مثلاً ◆



فن تشكيلى

معرض الفنان حماد عبدالله حماد

إنعكاسات الحضارة المصرية تتجسد فوق الكليم

سناء صليحة

كان الفنان التلقائى فى كل مجالات الفنون الشعبية أقدر من غيره على تجسيد تراث مصر الحضارى وروحها وإبراز معتقداتها بصورة طبيعية بسيطة إن دلت على شىء فإنما تدل على استيعابه التلقائى لتراثه الذى تسرب لوجدانه وأصبح جزءاً لا يتجزأ من تجربته الشعورية

ولقد ظل للنسيج المصرى بتكويناته الرائعة ــ مكانة ــ خاصة ظلت قائمة منذ الحضارة الفرعونية مروراً بالمسيحية والإسلام .

وبعد أربع سنوات قضاها الفنان حماد عبدالله متنقلا بين الواحة البحرية والفرافرة والداخلة والخارجة وواحة باريس ليدرس الوحدات التشكيلية التى يستخدمها أهل تلك المناطق فى مناحى حياتهم المختلفة بداية من الرسم على جدران المنازل إلى طريقة نسج وتزيين الأثواب والحلى بوحدات زخرفية ، حاول الفنان أن يعود بالكليم المصرى إلى مكانته وأصالته ، وكانت حصيلة الرحلة مجموعة نادرة من الأكلمة اشترك فى صنعها عدد من الفنانين التلقائيين . والمجموعة التى يقدمها الفنان يتضح فيها من خلال استخدام الفنان للمفردات التشكيلية مدى امتزاج الحضارات التى تعاقبت على مصر فى وجدان الفنان التلقائى . فمن أبرز عناصر التشكيل فى أعمال الفنان حماد عبدالله المثلث والعين والفك والصليب والكف ومفتاح الحياة والمشربية وكلها عناصر مصرية ولها أصولها فى التراث الشعبى المصرى .

وعلى سبيل المثال فإن المثلث يتكرر بصورة واضحة فى أعمال الفنان البدوى كما استخدمه الفنان المصرى القديم ليحمى نفسه من الشر فهو الضاد والمضاد وهو الحجاب وهو الماء والنار .. كذلك فإن المثلث يرمز لإيـــزيس واوزوريس وحورس وفى المسيحية هو الآب والابن والروح القدس .

هذه المعانى التى شكلت وجدان الفنان البدوى البسيط أصلها الفنان حماد عبدالله وأبرزها فى إطار معاصر يبرز دلالتها ومنابعها الأصلية ، ولعل أهم القطع التى عاد بها الفنان من رحلته الطويلة لوحة العقائد فى واحات مصر الغربية التى مزج فيها الفنان بين العقائد المصرية القديمة بكل مؤثراتها ورموزها وبين التأثيرات المسيحية والإسلامية التى تتضح فى فنون أبناء المنطقة ..

إن رحلة الأربع سنوات والتى قدمت لنا نسيجا شعبيا يعد انكاسا حقيقيا وأصيلا للبيئة إن هى إلا خطوة على طريق الأصالة والمعاصرة◆

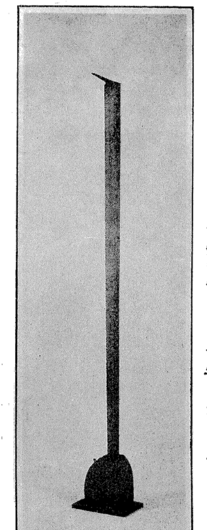


البيئة المصرية ــ رسم تلقائى على الكليم

البينالى العربى الدولى الثانى

الجناح الأسبانى

محمود بقشيش



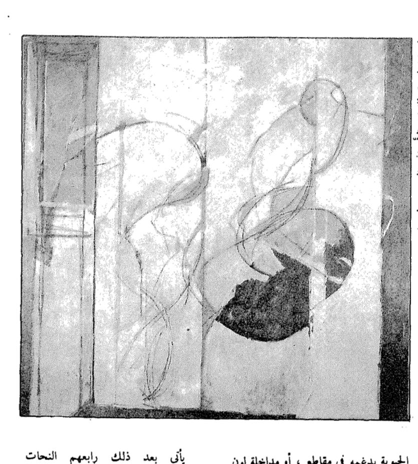
تمثال للفنان الأسبانى خورخه ارسكه

اشتركت (أسبانيا) بأربعة فنانين ، وكلمة (أسبانيا) التى ذكرتها ليست دقيقة ، فلست أدرى أى الهيئات هى التى قامت بترشيحهم ، وهل رأت أنهم يمثلون أبرز التيارات القائمة هناك أم لا ، ولست أدرى بدورى موقعهم من الخارطة التشكيلية الأسبانية أضف إلى هذا أن المادة العلمية التى وردت بالكاتالوج لا تزيد عن كونهم قد أقاموا العديد من المعارض ، والإضافة الوحيدة جاءت مصاحبة للفنان (جيرادو رويدا GERADO RUEDA) فعرفنا معلومة عنه لا تضيف شيئاً ، وهى أنه درس الحقوق ، والتجاره !.. ورغم ذلك كان الاختيار موفقاً من حيث تجانس أساليبهم الفنية ، ولقد فاز اثنان منهم بجائزتين : الأولى فى فن التصوير نالها الفنان (البرتوسلوسنا ALBERTO SOLSONA) والثالثة فى النحت . نالها الفنان (جورج آركس JORGE ARXE) ، وفى الوقت الذى أثارت فيه جائزة (سلسونا) سخط النقاد ، والفنانين ، والجمهور ، أثار (آركس) تعاطفاً مع إبداعه النحتى ، ومنهم من رأى إنه يستحق جائزة النحت الثانية بعد تمثال (الوشاحى) .. الذى لم يقدر له أن يدخل دائرة التحكيم !

إذن ماذا يجمع الأربعة ؟..

إنه الميل الصريح إلى (الهندسيه) ، مع تعامل صريح مع (التجريدية) عند (رويدا) ، أو الاقتراب منها – بدرجات متفاوتة – عند الثلاثة الآخرين . يتعامل (رويدا) فى لوحتين من اللوحات الثلاث التى قدمها مع المربع واشتقاقاته : المعين ، والمثلث ، واللوحة مكونة من وحدات خشبية متجاورة غطى إحدى اللوحتين باللون الأبيض بينما لون الأخرى بالأحمر ، والأبيض ، وترك بعض اللوحات باللون الأبيض ، لكن يؤكد التنوع فى الوحدة ، ويبرز القيمة اللونية ، ويثبت أن مفردة اللون هى أكثر مفردات الشكل إثارة للعين ، فاللوحتان متطابقتان مساحة ، وتصميماً ، أما المتغير الوحيد فهو اللون ، وفى اللوحة الثالثة قدم لنا ما يؤكد الغرض اللونى ، فألصق وحدات – متنوعة فى الملمس ، والحجم واللون – من الخشب على مسطح إن اختياره للشكل الهندسى المجرد حدد مساحة الإفصاح ، أو بمعنى أدق الإمكانات الجمالية للمجردات المهندسة ، والإمكانات التعبيرية ، وإمكانات الانصال ، وإمكانات التأثير فى جمهور يقلقه ، أو يسعده تعامد خط ظلى على خط آخر ، أو إكتشافه التماثل اللونى بين الخط الظلى الأسود ، ومساحة الطلاء الأسود ! نوع من الرفاهية لا يستثير الوجدان العربى ، والواقع أن الفنان قد قدم مباراة فيها طرافة ، وتصلح فى التجارب التربوية ، والتزيينية ، والتطبيقية ، وإن افتقدت إلى خصوبة الابتكار ، فليس كافياً – لكى يكون العمل الفنى عظيماً – الالتزام بالقيم التشكيلية المألوفة ، فبدون عمق رؤية ، وتحالف مع طموحات الإنسان ، وحساسية شعرية يبقى الفن عند حدود الاستعراض الشكلى . وإذا كان (رويدا) قد رجح القيمة اللونية على بقية القيم ، فقد اختار الفنان (فرناندو ألميلا FERNANDO ALMELA) لمباراته حدوداً أخرى . اختار التقابل بين السالب والموجب ، أو بمعنى آخر تخليق شكل من تأطيره بشكل آخر ، فإذا كان الشكل المراد إيجاده شكل بيت – مثلاً – حاصره بدرجات معتمة تمثل أوراق الأشجار ، فالمساحات المؤطرة تمتلىء بضربات

متداخلة ، ومرتجلة ، وقصيرة من الدرجات ، والألوان الداكنة ، والتى ترسم لنا مساحات مسطحة ، تكاد تخلو من آثار اللمسات . لقد اختار الفنان حتمية وجود بين العنصرين المتقابلين ، فكل وجود بين الاثنين مؤسس على وجود الآخر ، والفنان (فرناندو) هو أكثر زملائه ارتباطاً بمثيرات واقعية ، فلوحاته تمثل مناظر طبيعية من بيئته ، لم يتستر عليها بالابهام ، والغرابة ، بل التزم بتصميمات تقليدية ، وقد التزم زميله الثالث (البرتو سلسونا ALBERTO SOLSONA) بالمثيرات الواقعية ، وإن اقترب بشدة من منطقة التجريد . وإذا كان (رويدا) اختار القيمة اللونية بطلاً للوحاته ، واختار (فرناندو) التقابل قيمة أساسية فى أعماله ، فقد اختار (سلسونا) القيمة الخطية ركيزة محورية للوحتيه ، التى فازت إحداهما بجائزة التصوير الأولى ، واللوحة الفائزة بعنوان (نافذة) ، وقد شارك (سلوسنا) بقية زملائه فى الميل الصريح إلى الهندسية ، وإن كان أكثرهم إرتجالاً ، وحيوية ، وجرأة ، وربما عبثية أيضاً ، فقد ترك خامة الرصاص والباستيل التى صاحبت الألوان الزيتية دون (تثبت) ، ولا بأس من أن يحاول الفنان أن يشركنا فى لحظات ما قبل الاكتمال لإطلاعنا عما كان يجول بخاطره ، وعن لحظات انفعاله ، لكن عليه أيضاً أن يحترم البدهيات ، وهى هنا (الخامة) فلا يلتمع (الزيت) فى منطقة ، وينطفىء فى أخرى ، أو يترك خامات تستلزم التثبيت فى العراء ، وهكذا ـ إن البطل فى هذه اللوحة هو ذلك الخط اللولبى الراقص ، الذى يخترق حواجز الخطوط الرأسية ، ويتسيد مجمل مسطح اللوحة ، ولتأكيد حيوية هذا الخط ـ فقد غطى المسطح الرئيسى باللوحة باللون الأبيض الشفاف الكاشف عن ظلال ، وأشكال مندغمة ، ومبهمة ، تاركاً بعض اللمسات الخضراء ، والصفراء ، لمصاحبة بعض مقاطع الخط ، لتأكيد اتجاهه ، أو ملء إطار مرسوم ، ولو تأملنا ذلك الخط الرئيسى العابر للحواجز فنلاحظ أن الفنان قد منحه قدراً كبيراً من



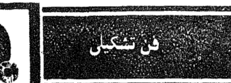
فوتوغرافيا لوحة للفنان الأسبانى البرتو سولسونا

الحيوية بدغمه فى مقاطع ، أو مداخلة لون آخر معه ، أو تفكيكه إلى خطوط تسير فى نفس الفلك .

لقد كان فوز هذه اللوحة بالجائزة الأولى صدمة للنقاد ، والفنانين المصريين ، بل للمشاهدين أيضاً فالمزاج المصرى لا يرضيه سوى الإكتمال ، والأناقة ، والبراعة وما يثبت أن الفنان ظل ساعات طوال يبنى عنصراً بعد عنصر فى أناة ، فعلى الرغم من أن تلك اللوحة ، واللوحات الأخرى فيها من القيم الشكلية ما لا يمكن إغفاله فإن المشترك ـ أو بالأصح ـ غير المشترك الوجدانى بين المبدع الاسبانى والمتلقى المصرى قد شكل نفوراً أو على الأقل ، بدد رسالة التواصل ، والتفاعل ، ورجع التعاطف مع التصوير المصرى (الفائز منه وغير الفائز) !.. على أن هناك ـ فى تقديرى ـ ما هو أخطر .. أعنى بذلك الانعكاسات التربوية الضارة على الناشئين فى مجال الفن ، وبالذات طلبة الكليات الفنية ، الذين يرون فى مثل هذه اللوحة التى أجمع عليها إتفاق لجنة التحكيم .. مرجعاً ، فيقلدونها بغير أساس ، والنتيجة معروفة بالطبع .

يأتى بعد ذلك رابعهم النحات (جورج آركس JORGE ARXE) الذى فاز بجائزة النحت الثالثة ، وهو يشترك مع زملائه فى الميل إلى الهندسية ، وإن إختلف معهم فى منابع الإلهام ، وفى الطبيعة الخاصة بالنحت كنحت .. أى شكل فى الفراغ ، تشاهده من كل جانب ، وأما الإختلاف الأول فقد تمثل فى استلهامه المنحوتة الأفريقية ، الفطرية ، وإن خلصها من كل ملابساتها الثقافية ، والاجتماعية ، واكتفى بالجانب الجمالى ، واتسمت منحوتاته بالبساطة ، والرقة رغم أنها بخامة الحديد ، ولعله اختار تلك الخامة للونها الأفريقى لا لصلابتها ! احتفل بالخطوط المستقيمة ، النحيلة ، الموحية بشكل كيان إنسانى ، ونغم خطوطه فى رحلتها الرأسية عبر الفراغ المحيط ، بحيث لا تفاجىء العين وحدات صادمة ، وقد إتخلص الخط الرأسى ـ أحياناً ـ من إيحاءاته بمشابهات من الواقع ، كأن يكون (الخط) مجرد (خط) فى الفراغ ، وعند هذه النقطة يلتئم مع بقية زملائه .. فى الوقوف عند منطقة التجميل ، والإمتاع البصرى ، لا منطقة التعبير ، والاتصال ، والتأثير ◆







رودان والنحت الحديث

نبيل قاسم

فى قاعة عرض هايوارد بلندن ، وعلى الضفة الجنوبية من نهر التيمز ، يقام معرض لأعمال النحات الفرنسى أوجست رودان ، أعظم فنان تشكيلى فى أواخر القرن التاسع عشر . يضم هذا المعرض مجموعة كبيرة من تماثيله ومنحوتاته فى مختلف مراحله الفنية ومئات الرسوم التخطيطية التمهيدية التى رسمها فى مرحلة الإعداد والدراسة للوحاته وتماثيله ، وكان من أبرز المعروضات وأكثرها جذباً للجمهور تمثال «المفكر» الشهير . ويزدحم هذا المعرض الذى يستمر قرابة ثلاثة أشهر انتهت فى أواخر يناير ١٩٨٧ ، بعشرات المتفرجين من الأطفال والشباب والشيوخ من الجنسين ، وطوال ساعات اليوم بلا انقطاع ، لرؤية هذه الروائع الآتية من عاصمة «الفن والنور» إلى عاصمة الضباب والمطر المتطلعة دوماً إلى روائع باريس الفنية والأدبية والفكرية الأصيلة أو طرائفها وبدعها الممثلة لآخر صيحات الحداثة .

وقد وضع هذا المعرض الحافل الذى يمثل حدثاً فنياً هاماً فى انجلترا ، فن رودان وحياته الثرية فى دائرة الضوء من جديد ، أمام جمهور الفن ونقاده ، وجدّد الحديث الذى كان قد فتح من سنين مضت عن إعادة تقييم فن رودان ودوره فى نشأة النحت الحديث .

فى عام ١٨٤٠ ، نفس العام الذى وُلد فيه مونيه ورينوار وسيزلى ، مصورو الانطباعية الذين شاركوا فى أول ثورة فى الفن الحديث فى القرن التاسع عشر ، وُلد فى باريس أوجست رودان ، أعظم فنان تشكيلى فى القرن التاسع عشر . وقد وُلد فى العقد السابق على ولادته المصورون سيزان وديجا ومانيه وبيسارو ، الذين قاموا بالثورة الانطباعية التى حررت الرؤية الفنية للطبيعة من قيود المنهج الأكاديمى القديم ، والذين ظهرت أعمالهم الرائدة فى حداثتها فى ستينيات القرن الماضى ، فكان رودان بهذا معاصراً حقيقياً لمصورى الحداثة ولمناخ الثورة الجارية فى الفن التشكيلى ، وتحديداً فى فن التصوير ، والتى ظهر خلالها الفن الانطباعى ، وهو نقطة البداية فى الفن الحديث .

وُلد رودان لأسرة بورجوازية صغيرة ، لأب مُعْسِر يعمل كاتباً صغيراً . وظهر أثناء دراسته الأولية اهتمامه الشديد بالرسم وحده دون باقى المواد التى كانت قابليته لتعلمها منعدمة . فاضطر أبوه — الذى رفض رغبته فى الاشتغال بالفن فى البداية — إلى إلحاقه بمدرسة فنية حرة فى الحى اللاتينى فى الرابعة عشر من عمره ليدرس فيها الرسم والتصوير لمدة ثلاث سنوات ، ويكتشف الصَّبّ وصنع القوالب ، ويُعْجَب بالطين الذى أثار فيه الشعور «بالسمو إلى السماء» عندما شاهده لأول مرة ، ويقرر أن يغدو نحاتاً .

حياة كفاح ومشقة

أدرك رودان نقص ثقافته البالغ وخجل منه ، فوضع لنفسه برنامجاً للمطالعات الروائية والشعرية — وكان دانتى شاعره المفضل ، والتحق بالكوليج دى فرانس ليدرس الأدب والتاريخ ، وتردد على اللوفر لينقل عن التماثيل القديمة ويدرس الرسوم فى المكتبة الامبراطورية ، وأخذ يتدرب على الرسم من الذاكرة قبل النوم .

كان قوى الارادة ، يتحمل العمل الشاق ، مدركاً لمواهبه ، فصمّم فى سن العشرين على ربط مستقبله بفن النحت . وكان عليه أن يكسب قوته فى العشرين عاماً التالية ، من العمل الشاق ، مساعدَ نحات ورجلَ حرفةٍ ماهراً ، فأنهك نفسه فى العمل بالتزيين والزخرفة دون أن يتراجع عن هدفه .

وانتابته أزمة عاطفية ، ودينية عميقة بوفاة أخته ماريا عام ١٨٦٢ ، وهى التى كانت تشد عضده وتشجعه فى طريقه الفنى ، فالتحق بسلك الرهبنة تخلصاً من فجيعته وحزنه ، لكن مؤسس الطائفة التى التحق بها صرفه عنها بعد فترة قصيرة إدراكاً منه لمواهب رودان التى تصلح للفن أكثر مما تصلح للنشاط الدينى .

أخذ يعمل فى زخرفة الآثار العامة نهاراً ، بينما كان يدرس ليلاً فى مرسم النحات بارى المتخصص فى تماثيل الحيوانات .. وأخفق ثلاث مرات متتالية فى اجتياز امتحان دخول مدرسة الفنون الجميلة . وجاء عام التحول فى حياته ١٨٦٤ ، الذى أغرم فيه بروز بيريه ، وهى فتاة ريفية كانت تعمل بائعة فى محل للملابس ، جذبته إليها ببساطة مظهرها وجمال وجهها لتصبح حبه الأول الذى دام قرابة ثلاثة وخمسين عاماً ، كما التحق بورشة لصنع التماثيل الجصيّة والحجرية ، ليعمل حرفياً ومساعد زخرفة لصاحبها النحات بيليز — أنجح نحات أكاديمى تجارى فى زمنه — ترك بصماته على فنه ، مواصلا تلمذته الفنية فى وقت الفراغ . وارتبط بروز بيريه التى صارت رفيقة حياته فى علاقة غير رسمية ، كما كانت مساعدته ومعينته .

وفى عام ١٨٦٦ ، رفضت لجنة صالون باريس المتشبعة بالتقاليد الأكاديمية الرسمية فى الفن ، تمثاله الأول «ذو الأنف المجدوع» . ولم تتأثر طاقته على العمل وثقته بنفسه برغم هذا

الاخفاق ، وبرغم فقره وكفاحه لتامين اسباب معيشته هو وروز وابنه الذى ولد له منها ورفض إعلان شرعيته . وعاشوا فى حظيرة للماشية اتخذها مرسماً ، وعملت هى نموذجاً له توفيراً لنفقات النماذج النسائية . وكانت تلك الفترة من حياته فترة تلمذة فنية وتلمس لطرقه الفنى .

وفى عام ١٨٧٠ قبيل نشوب الحرب البروسية الفرنسية ، سافر مع بيليز إلى بروكسل ليعمل معه فى تنفيذ الآثار وتماثيل النساء التى تزين سوقها المالية . واضطرته الحرب إلى البقاء خمس سنوات فى بلجيكا ، استغله فيها بيليز ثم تركه فاضطر إلى مشاركة فان راسبورج فى ورشة لصنع التماثيل وما لبث أن انفض عنه . وشاهد هناك متاحف أنفرس وبروكسل ، وما أثر فيه فن رمبرانت بفعل سطوع الضوء على لوحاته . وعاد إلى باريس عام ١٨٧٥ ، التى ما لبث أن غادرها إلى إيطاليا ليشاهد فنونها فى روما وفلورنسا ، وأعجب كثيراً بميكيل آنجيلو الذى تأثر به وحرره من سطوة المنهج الأكاديمى ، خاصة بتماثيله التى لم تكتمل ، وأدرك أنه يستطيع أن يكون عظيماً فى فنه بأسلوبه الخاص . وعاد إلى باريس واتخذ له مرسماً جديداً .

رودان : النضج والشهرة

كان رودان قد علم نفسه بفضل قراءاته ودراسته الدائبة وطموحه ومشاهداته المثمرة فى بلجيكا وإيطاليا ، وما أقامه من صلات بزملائه الحرفيين ورؤسائه الأكاديميين ، ومعالجته المستمرة للطين وتناوله الدائم للشكل ، وآن ظهوره كنحات متميز ذى طابع شخصى .

وعرض فى صالون باريس عام ١٨٧٧ ، تمثاله الفخم «رجل من عصر البرونز» ، الذى يمثل رجلا واقفاً ينبض بأقصى درجات القوة فى الشباب وبأجمل مظهر لجسم رجل . وقوبل بضجة كبيرة وبنقد قاس ، إذ ظنه النقاد الذين ضللتهم مهارته الفائقة ، قد صَبَّ قالب الجص على جسم الجندى البلجيكى الذى اتخذه نموذجاً له[1] ، لكنه أثبت فيما بعد أنه مبدعه . ثم اعتبر التمثال نشازاً عن المألوف لما فيه من بساطة مكتشفة ومصنوعة ومن توازن ووضوح ، وهى صفات تتحدى زملائه الأكاديميين ، على حلبة المنهج الأكاديمى نفسه الذى كان رودان يرفضه . ولم يدركوا أنهم أمام تمثال رائد لم يسبق له مثيل ، وأمام مثّال عظيم الاستعداد للحفر ويدرك الدور الجديد الخاص للنحت فى القرن التاسع عشر ، الذى لم يكن مهيئاً للأسف ، لتحمل أى غرض جمالى فى النحت . ولكن بعد عامين قدرته الحكومة بميدالية ثم اشترت منه التمثال . وقد أثار تمثاله «القديس يوحنا» السائر فى اندفاع إلى الأمام ، السخرية فيما بعد ، لخروجه الثابت المستقيم الذى يضمه فى شموخه وسكونه . وقد أعاد بيليز تقدير مواهب رودان وتكامله ، فدعاه للعمل معه فى معمل سيفر .

ومنذ عام ١٨٧٩ وحتى عام ١٨٨٢ ، جاهد رودان لتجديد فن الخزف . كما أنه جرّب أعمال الحفر فيما بين ١٨٨١ و ١٨٨٦ ، واتصفت أعماله المحفورة بالابر بالثقة ووضوح المعالم والجدة التى اتصفت بها رسومه أيضاً .

وبدأ رودان يستمتع بالشهرة وهو فى سن الأربعين ، فقد اتسعت دائرة أصدقائه ورحبت به محافل الفن والأدب ، وإن لم يتغلب على مشاكله المالية بعد ، ثم بدأ أسلوب حياته يتغير منذ عام ١٨٨٣ ، فقد توثقت صلاته الاجتماعية بالمجتمع الباريسى واتسعت كثيراً ، وأخذ يحظى بإكبار رجالاته وتقديرهم .

نتاج فنى غزير

وقد تتابعت أعماله الفنية وتنوعت ، فنفذ عام ١٨٨٠ الباب التذكارى لمتحف الفنون الزخرفية بتكليف من الحكومة وسمّاه «أبواب الجحيم» . تكريماً لدانتى وأوحى هذا العمل ، وكذا قصة حب بَاوْلو وفرانشسكا الواردة بملهاة دانتى الالهية ، بمنحوتات أخّاذة تحتفى بنبل الحبيبين ، وأشهرها تماثيل : القبلة (١٨٨٦) ، والوثن الأبدى (١٨٨٩) ، والربيع الأبدى ، ويضاف إليها : ثلاثة ظلال (١٨٨٠) ، وامرأة جالسة القرفصاء (١٨٨٥) ، والابن الضال (٨٥-١٨٨٨) ، «المفكر» بالغ الشهرة (١٨٨٨) . وفى التماثيل الثلاثة الأولى يطغى المثال على الواقع ، فهى بمثابة أنشودة للشباب وللجمال المتبدى فى الأجسام القوية اللينة المتعانقة . لكنه حاول التسامى على مثل هذه العواطف الحارة المتشابكة فى تمثالىْ : «الابن الضال» المنتصب الجذع أثناء الصلاة ، و«أورفيوس» المهتزالجسم على أنغام قيثارة[2] .

وبإضافة تماثيل : يوحنا المعمدان (١٨٨٠) ، والفُجُور (١٨٨٢) ، وفوجيتْ آمور (١٨٨٦) إلى ما سبق ، نجد أن مختلف المشاعر البشرية كالأسى والقلق واللوعة والرغبة والشهوة والفحولة الرجولية ، لم تنتقل إلى الرخام أو البرونز منذ العصور القوطية ، بمثل هذه الدرجة من الانفعال والتمكن[3] . وفى هذه الفترة من حياته نفذ مجموعة تماثيله الشهيرة «مواطنو كاليه» خلال عامين من العمل الدقيق الحازم .

وفى حوالى عام ١٨٨٧ ، وجد رودان منبعَ الهام جديداً فى كامى كلوديل طالبة النحت وأخت الروائى كلوديل التى زارته فى مرسمه ليدربها ، والتى كانت تبادله أفكاره وتوقظ مخيلته وتهتم بحديثه وتقبل على تعلم الفن ، فتَوَّله بها وبرقتها ومرحها وبريق عينيها الخضراوين وشعرها الكستنائى ، واتخذها عشيقته ومساعدته وأنموذجه ، ووجد فيها ما لم يجده عند روزبيريه رفيقة حياته المتواضعة ، ولها يدين بأخصب سنوات إنتاجه .

وقد كُلِّف رودان بإقامة عدة أنصاب تذكارية بتكليفات رسمية بعد أن تزايدت شعبيته واتسعت صداقاته ، برغم روح العداء التى قابلته دوائر الفن الرسمى ، لكنه لم ينجز منها غير ثلاثة أنصاب فقط : الأول للمصور كلود لوران ، وأقيم فى مدينة نانسى عام ١٨٨٩ ، والثانى للرئيس سارمينتو بتكليف من مدينة بوينس آيرس ـ وأزيح عنه الستار عام ١٨٩٨ ، والثالث لباستيان ليباج (١٨٨٧) . أما الباقى منها فلم يَتَعَدَّ فى انجازها مرحلة الرسوم التخطيطية أو النماذج ، فلم يكن تكوين المجموعات خير مايجيده . كما كُلِّف بنُصُب لفيكتور هيجو ليقام فى مدفن العظماء مرتيْن ، فى الأولى رفض عمله ، وفى الثانية لم ينتهِ من انجاز الشكل النهائى للتمثال ، فوضعوا النُصُب فى شكله الأول الذى يظهر فيه الشاعر جالساً

يُهدِّيء الأمواج بيده الممدودة فى حديقة الباليه رُوَيّال عام ١٩٠٩.

على أنه حقق نجاحاً أكبر بتمثاله عن بلزاك، الذى مهد لانجازه بصنع عدة رؤوس تمهيدية مختلفة على سبيل الدراسة ورسم عدة صور له بطول الجسم معتمداً على لوحات ورسوم كاريكاتيرية للروائى، كما اعتمد فى عمل التمثال على أوصاف معاصرى بلزاك وذكرياتهم عنه، وأنجز دراسة عن الرداء المنزلى الفضفاض الذى كان يرتديه. وأثار عرض التمثال عام ١٨٩٨، فى قاعة الجمعية الوطنية، جدالا عنيفاً وهجوماً ضارياً تبادله أنصاره وخصومه، ورفضته جمعية رجال الأدب صاحبة أمر التكليف. وقد أقيم هذا التمثال فيما بعد عام ١٩٣٩ – فى أحد ملتقيات التقاطع بشوارع باريس. وكان رودان يعتبره خلاصة حياته ومحور جمالياته. وهو يُمثّل بلزاك بقوة، فى ردائه المنزلى الفضفاض بوجه يوحى بوجه الأسد وبمسحة من هذيان الخلق، وفيه تنعكس الضخامة المهولة التى يذكرنا بها مؤلف الملهاة البشرية المكونة من ستة عشر جزءاً وصاحب النتاج الأدبى الضخم والكم المهول، ومعبِّراً عنها بوسائل النحت. وبالإنتهاء من تمثال بلزاك، كانت فترة خلق الأعمال العظيمة قد انتهت تقريباً. وقد جلبت له الضجة التى أثارها مكانةً كبرى وذيوعاً واسعاً، ثم حظى بالاعتراف العام والشهرة العالمية، ومنذ عام ١٩٠٠، أخذ عظماء العصر يزورونه فى مرسمه لمقابلته أو لتصويرهم. وأقيمت له المعارض فى بريطانيا والسويد وألمانيا والولايات المتحدة وتشيكوسلوفاكيا، وأثرى وأقام فى فندق بيرون، الذى غدا متحفاً له بعد موته. وأخذ يعمل بحماس فى هذه الفترة طيلة النهار، فقد كان يحيط به تلاميذه يتدربون، ومساعدون، وأصفياء يُسارِرهم ومنهم الشاعر ريلكه.

ولرودان بجانب أعماله المعروفة عالمياً، دراسات هامة لا تحصى من منحوتات ورسوم متنوعة منفذة بحماس الارتجال أو بعد تفكير أحياناً، وينبغى أن تضاف إلى إعماله المعروفة، ومنها رسوم ورسوم ألوان مائية لراقصات ونساء عاريات، ومنحوتات تمثل رؤوساً وجذوعاً



من أعمال الفنان رودان

وأجزاءً من الجسم البشرى، وتُشابِه رسومه خاصةً لبعض النماذج النسائية العارية – منحوتاته – فبعضها تشبه صور التماثيل الخشبية، وعبر عن هذا قائلا: «حين أرسم جسم امرأة، اكتشف جمال الأوانى الخزفية اليونانية الرائعة». وكان شديد الاعجاب بجمال الجسم البشرى فى ذاته، وكان جمال المرأة والتعبيرات الجنسية فى مقدمة موضوعاته الأثيرة.

وأدى اهتمامه بمسألة الجنس وبالحساسية الجنسية إلى ضجيج كبير أثير حوله، يضاف إلى هذا مغامراته العاطفية المتعددة، وقد أدى هذا كله إلى تزايد الاهتمام بفنه الذى يغلب عليه النزعة الطبيعية الصارخة التى أسهمت فى الاطاحة بكثير من تقاليد النحت الأكاديمية.

لقد برع رودان فى تصوير الجوانب النوعية للحياة، كما أن تماثيله الدقيقة النابضة وتماثيله النصفية للمشاهير كبرناردشو وكليمنصو، تظهر عمق طاقته الفنية، غير أن هذه الطاقة لها حدودها التى لا تتجاوزها، ويظهر هذا فى الأنصاب التذكارية وفى افتقاده إلى الاحساس بالتركيب وبالتأليف الواسع. كما أنه يظل يثير الاعجاب بأصالته الممزوجة بالمهارة ويفيض إلهامه المتدفق وبتحليله المفصل وطريقته الخاصة المتمكنة التى أظهر بها طابعة الشخصى.

وقبيل وفاته أوصى بأعماله للدولة، وتزوج روز التى توفيت بعد خمسة عشر يوماً، ليلحق بها بعد شهور فى نوفمبر ١٩١٧، وهو نفس الشهر الذى افتتح فيه معرضه الحالى فى لندن، وذلك بعد أن قضى حياة خصبة تفيض بالالهام المحموم المعبر، مما جعله يُقَارن بميكيل آنجيلو فى أحيان كثيرة.

بين الحداثة والتقليد

هل كان رودان ثورياً مجدداً ورائداً للنحت الحديث، أم كان اصلاحياً وصانعَ قوالب ليس إلا؟

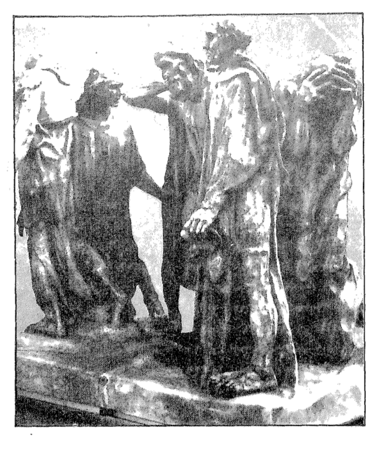
لا شك أن رودان أحد أساطين النحت العظام على امتداد تاريخه، لكن تقييم دوره فى النحت الحديث لم يكن سهلا. ولبحث هذه المسألة علينا أن نلقى الضوء على علاقته بالانطباعية وعلى النحت السابق عليه.

جاءت الانطباعية فى نصف القرن التاسع عشر الثانى، لتمثل الايماءة النهائية المزلزلة للتحرر من القيود الفنية والتقاليد الثقيلة المعرقلة التى رسّخها المنهج الأكاديمى الرسمى فى التصوير[٤] وكان يقوم على المنظور والتشريح، والظل والنور بمعناهما التقليدى، وعلى الألوان الصفراء والبنفسجية لتمثيل الضوء والظل والبعد الثالث، ويبحث عن الجمال المثالى وجوهر الأشياء الدائم والبراعة التقنية والحرفية والتدقيق البالغ. واتجهت الانطباعية إلى البحث عن الانطباعات الهاربة والتأثيرات الآتية من خصوصية اللحظة الحاضرة وعن الحركية الكامنة فى الظواهر، فى أداء يحركه الباعث الذاتى للفنان وتوجهه رؤيته الشخصية، ويجعل من الضوء العنصر الأساسى والمحرك للتصوير، ويستخدم الألوان الصافية المبهرة للبصر للتعبير عن موضوعات مختارة من الحياة اليومية الحديثة غالباً، وفى لوحات مصورة فى الخلاء (على الأغلب) وتتصف بالمباشرة والبساطة والموضوعية[٥]. وقد تنفس رودان مناخ الثورة الانطباعية

(التأثيرية) المعاصرة له ، بلوحاتها المجسدة للحداثة ، فمن الطبيعى أن يتأثر بها . وبدأت منحوتاته تظهر عندما رسّخ الانطباعيون وجودهم بين الجمهور وأرسوا دعائم فنهم . بينما كان النحت آنذاك يتحسس لنفسه طريقاً ، فشكله لم يكتمل بعد ، وتثقله الموضوعات الرئيسية للرومانتيكية والدراما . وكذا الوظيفة الخلقية والعامة المفروضة عليه ، والتى نبذها الانطباعيون .

أخذ رودان عن الانطباعية ـ الشعور المرهف بتموجات الضوء على سطح التمثال ، حتى قارب الاشتعال فى بعض تماثيله العارية التى استطاعت أن تعكس هواء الجو المحيط بها بستار شفاف يغلفها . ونجح رودان فى توزيع درجات الضوء والظلال باحساس يقارب احساس المصور ، فحوّل برودة التمثال المرمرى إلى دفء وحيوية تتناسب مع الحركة المعبرة التى بعثها فى التمثال والتى تتجاوب مع سيطرته الفنية ودوافعه الحسية والعاطفية . وتظهر لنا سطوح نماذجه غير تامة التلاصق مما يتيح للضوء والظل أن يتخللاها . وكان يرى أن اللون صفة للنحت مثلما هو صفة للتصوير ، والفنان العظيم عنده لايقل مهارة فى فن الألوان عن أكبر المصدرين لتفننه الحاذق فى كل صنوف التشكيل البارز ومزجه حدة الضوء بهدوء الظل فتأتى قطعته ممتعة سارة . وكما آمنت الانطباعية بصفة الحركة الكائنة فى الظواهر وفى التغير الذى يعترى الأشياء المستقرة ، حاول رودان أيضاً الكشف عن عنصر الحركة فى هذا الفن الساكن ، وكأنما هو يحاول أن يكشف لنا عما فى تماثيله الحية من دينامية وحيوية وتتابع زمنى . وتظهر مثل هذه الحركة فى تماثيل الابن الضال وشكل طائر ولجينسكى وغيرها .

أما إذا ألقينا نظرة على النحت السابق على رودان ، فإننا نجده قد تأخر فى التطور كثيراً وتشوشت أهدافه ، بفعل عدة أسباب ، منها طبيعته المادية الفيزيقية ، ومنها رعاية العِلْيَة والنبلاء له ومطالبهم المفروضة عليه ، ومنها الذوق العام السائد فى فرنسا القرن التاسع عشر وشيوع تقاليد المنهج الأكاديمى وقيوده . وكان فن النحت ومعه التصوير ، قد اتبعا تقاليد الكلاسيكية الجديدة التى اعتبرت المنهج الرسمى



من أعمال الفنان رودان

للثورة . كان فن النحت فى المائة سنة السابقة على رودان أسيراً لظروف الماضى وللتقاليد الراسخة ، وموضوعاته فجة ويفتقر بصفة عامة إلى الحس الحقيقى والذكاء والحساسية ، ويخضع لمطالب الجمهور ، وكانت البراعة التقنية والحرفية الفائقة هى معيار الانجاز الفنى . وكان التمثال الجدير بالتقدير هو الذى يعبر فى ثباته وجموده عن موضوعه ، والذى يشكل جزءاً لايتجزأ من البناء الذى يوضع فيه باستقراره واستقامته وشموخه .

وكان رودان نتاج هذه الظروف وتلك الفترة : نحت مكبل بالماضى وقيوده ، وبزوغ حداثة الانطباعية معاً . وهكذا جاء منه ذو الطبيعة المتشابكة والجدائل المضفورة ، ففيه ما هو متميز بالحداثة ، وماهو مختلط بين القديم والحديث ، وماهو منمق . وقد أثر هذا بالطبع تأثيراً سلبياً على فنه من بعض الوجوه ، وأدى إلى نجاح تجارى جماهيرى ساعد بدوره على إثقال فنه بالقيود .

وإذا بحثنا عن الجديد الذى قدمه رودان فى النحت الحديث ، نجده فى نجاحه فى إقامة الصلة الوثيقة بين النحت وطبيعة مادته ـ وهى الطين ، وبين النحت ووعى المشاهد بالثقل وبالطابع المادى الفيزيقى له . كما نجده فى استقلال العمل الفنى عن موضوعه وعن وظيفته ، واتصافه بالحياة الداخلية ، بالاضافة إلى العناية الكبيرة بالمادة وبالبناء التركيبى وبالثقل فى النحت ، باعتبارها أهدافاً جديرة باهتمام الفنان فى حد ذاتها . وهذه العناصر بينة الظهور فى فنه ، وإن كان يجب أن تُراعَى الظهور التاريخية التى ظهر فيها الفنان .

يوصف رودان بالحداثة أيضاً لاستخدامه مادة الطين ، الأمر الذى يبدو وكأنه يحدث لأول مرة . استخدم رودان الطين فى أعماله بصفة أساسية وشكّله ، من أجل ما يتصف به من خصائص : النعومة ، والجمود وانعدام الحركة ، وخلوه من التركيب ، وسلبيته بصفة أساسية ، وسهولة اتخاذه القالب الذى تبتغيه له

حركة اليد والأصابع . استخدمه رودان بمعالجة يدوية منطلقة إلى حدٍ قد يضعف التفصيل المفهوم للقالب . وبالرغم من ثراء امكاناته التى تستجيب بصفة خاصة إلى موهبة رودان وحنكته ، إلا أنه يظل إحدى المواد المتعددة .

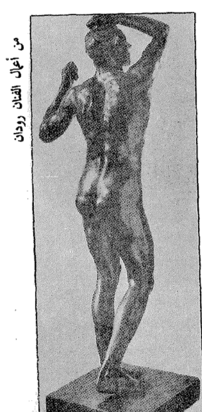
وقد يرى البعض فى تشكيل رودان للطين تجديداً لاستخدام تقليدى نُسِىَ طويلاً ، أكثر مما هو قطيعة شاملة عنيفة مع الماضى ، غير أن معالجته اليدوية المنطلقة البارعة لمادته تبين لنا بوضوح مقدار التميز والحداثة فى نحته . فالطين عنده والخشب والحجر عند النحات الرومانى قسطنطين برانكوشى ، هى المواد الخام للنحت الحديث ، رغم تقليديتها وقدم استخدامها ، بينما كان البرونز هو المادة الخام للنحت الرومانتيكى قبل رودان ، ولدى بارى وبريولت خاصة . وتبدو حداثة الطين والخشب والحجر هنا فى طريقة الاحساس بها واستخدامها .

وفى معالجة رودان للطين نحس بتطابق الحدث الخارجى مع القوة الداخلية فى أعماله ، نحس بالطين كمادة ، تتخلل كل أجزاء العمل وكل بوصة مكعبة من الحجم ، وليس كمادة فوق سطح العمل . وصف الشاعر ريلكه كيف عثر رودان «العنصر الأول الأساسى المكون لفنه ، وكأنه يشبه الجرثومة فى عالمه . هذا العنصر هو السطح ـ السطح الكبير ، على نحو مميز ، والمبرز فى تنوع ، والمقاس فى دقة ، والذى يجب أن ينبثق عنه كل شىء ، والذى غدا منذئذ موضوع فنه .. لم يكن فنه مؤسساً على فكرة عظيمة ، ولكن على تحقيق دقيق أمين ، على ما يمكن الحصول عليه ، على الحرفية » .

وعلى الرغم من نقاء الهدف التشكيلى ومن كثافته أيضاً فى فن رودان ، ورغم ما فيه من حداثة ، لاتستطيع إغفال نواحى الارتباك وعدم التماسك والمغالاة التى تظهر فى عمله مأخوذاً فى كليته .

وما أسهل أن نؤول إسهاب وتنوع عمله ، وتشوش تصوره عن دور النحت ، بالنظر إلى الخلف ، إلى أربعة قرون من الاهمال فى فن النحت ، وإلى ما زعمه من اضطراره إلى أن يخلق من جديد الأرضية المفقودة لفن النحت ؛ بإحياء الأساليب التقليدية التى كانت قد تدهورت أو ضمرت . إن دومبير وديجا وميدارد وروسو ، لم يجدوا صعوبة فى تركيز أهداف النحت فى القرن التاسع عشر وفى إرهاف حدة بؤرته . ولاجدوى من إلغاء بعض أعمال رودان واستبعادها من مجموعة أعماله الكاملة ، مثل الأعمال سيئة السمعة : الرجل السائر ، والأشكال الجزئية لعامى ١٨٩٠ ، ١٨٩١ ، وتمثال الراقصات المتأخر ، لكى ننادى بحداثة رودان بدافع من إدراكنا المتأخر وذوقنا الحديث ، وذلك إزاء مايشهد به مجموع أعماله . وحين كان رودان يتحدث عن عمله كان يتحاشى مافيه من المتناقضات وانعدام الاتساق الأصيل ، بالاشارة المستمرة إلى الطبيعة ، باعتبارها محك الصدق والموضوعية بالنسبة لنحته ، واصلا نفسه بجبال تشده إلى فنانى الماضى ، بميكيل آنجيلو وبالنحاتين القوطيين والفرنسيين المحدثين أيضاً مثل بارى ورود ـ الذين أعجب بهم جميعاً .

ومن جهة أخرى ، كان فنه بالغ الفردية ، بما لا يسمح بشيوعه ، فلم يستمر أسلوبه الفنى بعد وفاته ، بل لقد ثار بعد وفاته رد فعل ضد جمالياته ، وانبثق نوع آخر من النحت فى اتجاه معاكس لفنه ، ثائر على رومانسيته وعلى مباهجه الفنية . وقد نجح نحته فى إثارة إحساس مشترك بالحاجة الملحة إلى خلق اشكال جديدة فى النحت ، يبدعها فنانون لاحقون . ومن ثم اعتبره البعض إصلاحياً فى النحت أكثر منه ثورياً ، وصانع قوالب أكثر منه نحاتاً . ولم يكن غريباً أن يصف هو نفسه : «إننى جسر بين الضفتين ، بين الماضى والحاضر » .


من أعمال الفنان رودان

على أن ثمة جانب آخر جانب فى المسألة ، هو طريقة رودان فى استخدام الشكل ، وهى طريقة جديرة بالانتباه وتميزه عمن سبقوه . وهنا تسير مقاصده المعلنة والنتائج المادية التى حققها فى اتجاهين مختلفين ، فاخلاصه للطبيعة وللصدق فى التمثيل أدى به بصورة متناقضة ظاهرياً إلى نزعة متزايدة نحو التجريد ، وهى نتيجة ترتبت على طبيعة الأداة الناقلة ، وإمكاناتها التعبيرية .

النزعة الطبيعية عند رودان

والمتأمل لأعماله يرى أنه لايكن إجلالا للإنسان بقدر ما يكن للطبيعة . فنحن نلاحظ الموضوعية والنزعة العملية فى الطريقة التى يأخذ بها فى تشكيل نحته ، مما يميزه عن سابقيه ومعاصريه . كان رودان إماماً للنزعة الانطباعية فى النحت ، ودافع عنها بحماسة ، مثلما كان بلزاك إمامها فى الأدب . وهى مدرسة سعت إلى تمثيل الواقع بموضوعية تامة فى الأدب والفن ، وفى كل وجوهه بما فيها أشدها فظاظة وابتذالا ، وذلك عن طريق تطبيق مناهج العلم الوضعى . يقول رودان ناصحاً النحاتين الشبان : «لتكن الطبيعة إلهتكم الوحيدة .. ولتعلموا علم اليقين أن الطبيعة ليست دميمة على الاطلاق ، فحسبكم أن تقصروا همكم على الولاء لها .. إن كل ما فى الوجود جميل فى عينى الفنان : لأن بصره النفاذ يستشف فى كل موجود وفى كل شىء ما فيه من «شخصية» أعنى تلك «الحقيقة الباطنة» التى تتبدى من وراء الصورة ، وهذه الحقيقة هى الجمال بعينه .. لا تعتمدوا مطلقاً على الالهام : فإن الالهام أمر قد لايكون له وجود .. فلتنهضوا إذن بأداء مهمتكم كصناع مختلفين ولتكونوا دائماً صادقين . ولكن هذا لا يعنى أن تتوخوا الدقة الباردة ، أجل ، فإن ثمة « دقة وضعية » ، وتلك هى دقة الصورة

الفوتوغرافية من ناحية ، ودقة الصَّبِّ من ناحية أخرى .. وأما الفن الحقيق فإنه لا يبدأ إلا بالحقيقة الباطنة . فلتكن إذن كل صوركم وألوانكم معبرة عن عواطف . وحسبنا أن نقول أن طبيعته الصارخة هذه لا تظهر فى تماثيله التى تعبر عن جمال الجسم البشرى وعن التعبيرات الجنسية .

تأملات رودان الجمالية

كانت لرودان آراء جديرة بالتقدير فى فلسفة الفن والجماليات[6] ، قال فيها عن الفن : «إن الفن هو التأمل . إنه متعة العقل الذى ينفذ إلى أغوار الطبيعة ، لكى يستكشف ماتنطوى عليه من عقل يبعث فيها الحياة . إنه فرحة الذكاء البشرى حين ينفذ بأبصاره إلى اعماق الكون ، لكى يعيد خلقه ، مرسلاً عليه أضواء فاحصة من الوعى والشعور . الفن هو أسمى رسالة للانسان لأنه مظهر لنشاط الفكر الذى يحاول أن يتفهم العالم ، لكى يعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه ... ولكن الفن أيضاً هو الذوق . إنه ماينعكس من قلب الفنان على كل ما يبتدعه من أشياء .. إنه جمال الفكرة والمعرفة من النشاط الفنى ، ولايهمل أيضاً عنصر الذوق أو الحساسية الجمالية .

هل الفن إلهام تحركه العاطفة والانفعال ،أم أنه صنعة ومهارة ؟ يوضح رودان رأيه فى قوله : «حقاً إن الفن عاطفة ـ ولكن بدون علم الأحجام والنسب والألوان ، وبدون المهارة اليدوية ، لابد أن تظل العاطفة القوية الجياشة عاجزة خائرة مشلولة » . أما عن الالهام ، الذى يمكن أن يقوم بتوليد الفكرة الفنية ، فإنه يقول « ... لايمكن أن يغنى إلهام مفاجىء عن العمل الطويل الذى لامندوحة عنه لإكساب العين القدرة على الالمام التام بالصورة والنسبة ، ولجعل اليد تنصاع لأوامر الشعور وتجرى بمجراه » .

أما عن الجمال والقبح ، فيرى رودان أن الفنان حين يعالج ما فى الطبيعة من قبح ، فإنه يتحول على يديه إلى جمال رائع ، و «الجميل فى الفن إنما هو كل ما يحمل طابعاً أو شخصية » .. وكل ما فى الطبيعة فى نظره يحمل طابعاً أو شخصية ، ويضيف » .. ولما كانت قوة الطابع هى الأصل فى جمال الفن ، فإننا نلاحظ فى كثير من الأحيان أنه كلما زاد قبح الموجود فى الطبيعة ، زاد جماله فى الفن . وإذن فليس من قبيح فى الفن إلا ما خلا من الطابع أو الشخصية . أعنى ماتجرد من كل حقيقة ، خارجية كانت أم داخلية .. » .

نختتم آراءه أخيراً بهذا القول الجميل الذى يحتاج إليه الانسان المعاصر : «لن يظفر العالم بالسعادة الحقة إلا حينما يتهيأ للناس أجمعين أن يكتسبوا روح الفنان ، أعنى حينما يكون فى وسع كل واحد منهم أن يجد لذة فيما ينهض به من عمل » .

• • •

وفى النهاية نشير إلى أن رائد النحت المصرى العظيم محمود مختار تأثر بفن رودان ونزعته الطبيعية أثناء دراسته بفرنسا ، وتجلى هذا فى أعماله الأولى ، والتى تخلص بعدها من تأثير رودان المباشر ، ليبدع بعدها تماثيل مبتكرة تحمل طابعه الشخصى وأصالة التراث المصرى الفرعونى والحديث ◆

من أعمال الفنان رودان



المراجع :

١ ـ عاشوا للفن : محمد صدقى الجباخنجى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ١٤٠ ، ١٤١ . وقد اعتمدنا على الكتاب فى أجزاء أخرى .

٢ ـ Rodin (Sculptures , 1886- 1917), by Cecile Goldscheider, Methuen And Co, London, 1964.

٣ ـ The Outline of Art , London .

٤ ـ The Language of Sculpture, William Tucker, Thames And Hudson, London .

وقد اعتمدنا على هذا الكتاب بالاضافة إلى الكتاب السابق فى دراسة تقييم رودان فى هذا الموضع .

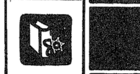
٥ ـ الفن فى القرن العشرين : فاروق بسيونى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٣٧ .

وأيضاً : Petit Larousse Illustre , Paris, 1984 P. 515.

٦ ـ النصوص الواردة فى هذا الموضع منقولة عن : الفنان والانسان : زكريا ابراهيم ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ١٧١ ومابعدها . وقد اعتمدنا على المرجع فى مواضع أخرى ◆







دولة نامية فى حلبة السباق العلمى

السفر جنوبا الى آخر الأرض

سوريال عبد الملك

هى القارة السابعة فى عالم اليوم ، بدأ الإنسان أولى محاولاته للاقتراب منها فى القرن الماضى ، لكن علومه وأدواته لم تكن كافية لمواجهة ما يتربص به هناك من أهوال فآثر السلامة وابتعد ، وخلال العقود الأولى من القرن العشرين عاد الإنسان إلى محاولاته للنزول فوق ثلوج انتاركتيكا ، لكن حربين عالميتين جعلته يحشد كل إمكاناته وعلومه للقتل والحرق والتدمير

وما ان انتهت الحرب العالمية الثانية حتى عاد الإنسان ـ مسلحا بقدرات هائلة من العلم والتكنولوجيا ـ ليتجه جنوباً نحو القارة الثلجية الغامضة من حيث تشرق الشمس ستة أشهر متصلة فيما يسمى (نهار أنتاركتيكا) ، ثم تلفها الظلمة بقية العام فيما يسمى (ليل أنتاركتيكا) .

وتقع القارة السابعة فى أقصى جنوب الكرة الأرضية ، يتوسطها القطب الجنوبى ، وتبلغ مساحتها نحو ١٤ مليون كيلومتر مربع من الثلوج (أربعة اضعاف مساحة قارة أوربا) ... يتخللها ٢٠٠ ألف كيلومتر مربع من المياه الساكنة التى أطلق عليها العلماء « بحر أنتاركتيكا » ، ويجمع علماء الجيولوجيا الآن على أنه منذ ٢٠٠ مليون سنة (أى فى عصر الزواحف) كانت قارة أنتاركتيكا ملتحمة باستراليا والهند وأفريقيا وأمريكا الجنوبية .. فى مساحة يابسة واحدة أسموها (جوندوانا لاند) .

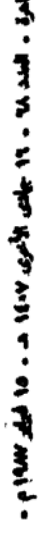
وقارة أنتاركتيكا هى أشد القارات برودةً ورياحاً وعواصف ولذلك ظلت تخيف الرواد والمكتشفين عصوراً عديدة ، لكنها قد أصبحت الآن مسرحاً لسباق علمى مثير بين سبع عشرة دولة من جميع القارات .. بينها القوتان العظميان ودول صناعية متقدمة مثل اليابان وانجلترا ... ودول نامية مثل الهند واستراليا والأرجنتين .

تبعد أنتاركتيكا ٩٩٠ كيلومتراً عن أقرب نقطة إليها من اليابسة وهى رأس الرجاء الصالح فى أفريقيا ، ويبلغ متوسط ارتفاع قممها الثلجية أكثر من خمسة كيلومترات فوق مستوى سطح البحر ، وهذه القمم الثلجية تقسم القارة إلى جزأين : الأكبر والأقدم جيولوجياً فى الشرق والأصغر والأحدث عمراً فى الغرب وبه عدة أهرامات جليدية يبلغ ارتفاع بعضها أربعة كيلومترات ونصف ، وباستمرار تساقط بلورات الجليد مع الأمطار والعواصف يتراكم الجليد وتتسع مساحة سطوحه وتزداد كتلته حتى يسبب ضغط هذه الكتلة انخفاضاً فى بعض أجزاء القارة يصل إلى ٦٠٠ متر عن مستوى سطح البحر .

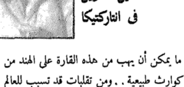
وقد اشتركت فى التوقيع على (معاهدة أنتاركتيكا) ١٢ دولة عام ١٩٥٩ ، ثم انضمت إليها ٤ دول أخرى بعد ذلك ، وينص أحد بنود المعاهدة على أن مدة سريانها ثلاثون عاماً ، ولعل ما أملى هذا البند على واضعى نصوص المعاهدة هو ذلك الجشع وحب التملك والسيطرة والاحتكار بعد أن تبين لهم أن أنتاركيتكا يمكن أن تكون ـ لآلاف السنين القادمة ـ مصدراً للثروة والقوة والتفوق ، بل إن مظاهر هذا الجشع قد بدأت هناك بالفعل ، فبعض الدول التى وصلت بعثاتها العلمية إلى أنتاركتيكا .. قد رفعت أعلامها على مساحات شاسعة فوق الثلوج .. وأعلنت ملكيتها لها .. بل وحذرت بعثات الدول الأخرى من الاقتراب من « حدود أملاكها » .

ولنتتبع جهود « الهند » ـ كدولة نامية ـ فى الوصول إلى أنتاركتيكا ودراستها .. أملاً فى استغلال ثرواتها يوماً لصالح شعبها .. وفى صد

طائر البطريق وعضوان من البعثة الهندية







العالمتان الهنديتان اللتان قضتا الليل الطويل فى انتاركتيكا

ما يمكن أن يهب من هذه القارة على الهند من كوارث طبيعية . . ومن تقلبات قد تسبب للعالم كله كوارث بلا حدود :

لم توقع الهند على « معاهدة أنتاركتيكا » حتى الآن ، وتقدم لذلك تبريرات عديدة منها : عدم موافقتها على بعض نصوص المعاهدة ، وإيمانها بأن هذه القارة بما فيها من ثروات هى موروث إنسانى أزلى مثل الفضاء والهواء ، وبأن الهند من أقرب الدول إلى هذه القارة وأكثرها تأثراً بأخطارها المناخية . . ومثال لذلك « رياح المونسون » التى تعتبر أنتاركتيكا من أهم مصادرها ، وهى الرياح المطرة الموسمية العاتية التى تؤثر تأثيراً خطيراً فى زراعات الهند واقتصادها ، ومن هذه المنطلقات فقد هبطت على ثلوج أنتاركتيكا حتى الآن ست بعثات علمية هندية ابتداء من عام ١٩٨١ ، حيث نجحت فى تحقيق أهدافها بصورة لفتت أنظار العالم ، ولا شك فى أن الأمانة التاريخية تحتم علينا أن نعود إلى نقطة البداية فى مشروعات الهند للسفر إلى أنتاركتيكا ، لنسجل الفضل لواحد من أعظم قادة العالم الثالث فى العصر الحديث .. هو جواهر لال نهرو

فى عام ١٩٦٠ بدأ نهرو وأعضاء حكومته يخططون لارتياد المحيطات والبحار بحثاً عن ثروة جديدة .. وعن مستقبل أفضل لشعب الهند المتزايد ، وقد أشار نهرو بإنشاء (اللجنة القومية لأبحاث المحيطات) ، التى ساهمت بعد ذلك فى مشروع متعدد الجنسيات باشتراك منظمة اليونيسكو التابعة للأمم المتحدة ، ثم تطور هذا المشروع إلى (المجلس الهندى للأبحاث العلمية والصناعية) والذى رأسه جواهر لال نهرو بنفسه .. والذى تطور إلى (المعهد القومى لأبحاث المحيطات) ، وقد استكمل هذا المعهد ما يلزمه من طاقات علمية وفنية وتكنولوجية عام ١٩٦٦ ، حيث أخذ على عاتقه تنفيذ مهام ارتياد المحيطات والبحار ، ومن هنا بدأ تفكير العلماء الهنود فى السفر إلى أنتاركتيكا ، بعد أن سبقتهم إلى هناك بعثات من بعض الدول المتقدمة ، وبالفعل وصلت السفينة كاسحة الألغام بأول بعثة هندية إلى أنتاركتيكا فى ٩ يناير ١٩٨٢ بعد رحلة استغرقت ٣٣ يوماً وهناك أقام العلماء أعضاء البعثة معسكراً على الثلوج .. ومحطة للأرصاد الجوية ، ومعملاً لدراسة الأحياء والتجارب الكيماوية ، وتجولوا بطائراتهم الهليكوبتر فى سماء القارة ، كما أقاموا محطة لتوليد الطاقة من الشمس .. مزودة بكومبيوتر من صنع الهند .. لتسجيل المعلومات أوتوماتيكياً على شرائط .

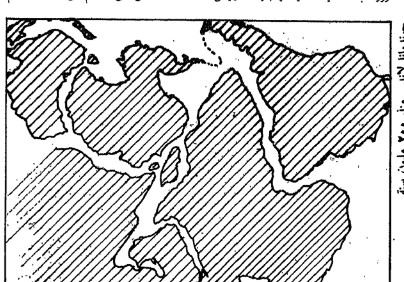
وقد واجهت هذه البعثة مصاعب وتحديات خطيرة ، منها صعوبة تحديد مواقع ثابتة على الثلوج .. وشدة البرودة وكثافة الأمطار .. وسرعة الرياح والعواصف الثلجية .. وحتمية إقامة نظام اتصال لاسلكى مع الهند والعالم ، ورغم كل التحديات فقد تمكن أفراد البعثة من البقاء هناك عشرة أيام ، عادوا بعدها بكم هائل من المعلومات والخرائط ونتائج الأبحاث ، وبعينات من المياه والثلوج ورواسب الأحياء المائية والنباتية ، وقياس تحركات الجليد والرياح والزلازل ، كما أحضروا معهم عدداً من طائر « البطريق » الأليف الذى يعيش فى أنتاركتيكا بأعداد هائلة .. فى ظروف مناخية وغذائية غاية فى المشقة والطرافة .

ولقد كان من أروع ما شاهده أعضاء البعثة هناك وصوروه .. هو ذلك العناق المائى الهائل حول أنتاركتيكا بين المحيطات الثلاثة (الهندى والأطلنطى والباسيفيكى) ، ذلك العناق الحميم الذى لا تعترضه يابسة .. ولا تشوبه أية ملوثات تعوق أبحاث الأرصاد .

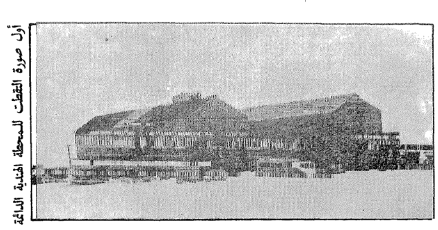
وقد توالت البعثات الهندية بعد ذلك سنوياً إلى القارة الثلجية لأغراض عديدة متزايدة ، واشترك فيها علماء يمثلون كل هيئات البحث العلمى والتخطيط فى الهند ، وطالت فترات بقائهم هناك ليجروا أبحاثاً جديدة فى شتى فروع العلم .. على السطوح الثلجية والأعماق المائية والرواسب .. وطبقات الجو العليا بإطلاق المناطيد ، وقياس مدى الموجات اللاسلكية والتفاعلات الفضائية وسرعة انتشار الصوت فى فضاء القارة وتحت مياهها

وكان من أهم النتائج الأخرى للبعثات الهندية الست إلى أنتاركتيكا ما يلى :

١ ــ اكتشاف كتلة صخرية تغطى ٣٣ ألف كيلومتر مربع بسمك يصل إلى ٦ كيلومترات ينبىء بوجود ما لا يقل عن ٩٠٠ منجم ضخم لعشرات المعادن بما فيها اليورانيوم والذهب ، بالإضافة إلى أكبر مخزون فى العالم من الفحم والبترول تحت أعماق الثلوج والمياه الساكنة ، وقد استطاعت إحدى البعثات البريطانية أن تحصل على الفحم من إحدى مناجم



جوندوانا لاند ــ منذ ٢٠٠ مليون سنة



أول صورة التقطت للمحطة الهندية الدائمة فى أنتاركتيكا

أنتاركتيكا .. وأن تولد منه الطاقة أثناء إقامتها هناك .

٢ ـ فى مياه أنتاركتيكا حوالى ألف مليون طن مترى من قواقع « الكريل » وهى قواقع بحرية تحتوى كل منها على حيوان قشرى غنى جداً بالبروتينات ، ويمكن أخذ ٥٠ مليار كيلو جرام من هذه القواقع كل عام دون أن يتناقص المخزون ، ثم معالجة هذه الكمية الهائلة من البروتينات لحل أية أزمة متوقعة فى الطعام على مستوى العالم ، بالإضافة إلى ما فى أنتاركتيكا أيضاً من فطريات وطحالب يمكن معالجتها لنفس الغرض .

٣ ـ أصبح مؤكداً أنه ـ بالتعاون العالمى الصادق ـ يمكن أن يتدفق البترول من آبار أنتاركتيكا بكميات خيالية ابتداء من عام ١٩٩٠ ، وفى نفس الوقت يمكن الحصول أيضاً على غازات طبيعية تكفى لحل مشاكل الطاقة فى كل دول العالم

٤ ـ اكتشفت هناك أسراب لا حصر لها من الحيوانات البحرية الضخمة مثل (عجل البحر) تعيش فى المياه التى تتخلل سلاسل الجبال الثلجية .

٥ ـ عثر هناك على أكثر من أربعين نوعاً من طيور البحر منها طائر البطريق .

٦ ـ ثبت أن فى أنتاركتيكا ٩٠٪ من مجموع الثلوج فى العالم و٧٠٪ من المياه العذبة فى كوكب الأرض .. والتى يمكن بها محاربة ظاهرة التصحر وإعادة التوازن النباتى لصالح الحياة والإنسان .

٧ ـ بالتعاون العلمى الدولى فى أنتاركتيكا يمكن التحكم بصورة ما فى دورات الهواء حول الكرة الأرضية وفى موجات البرد والتيارات البحرية المدمرة .

٨ ـ أقامت البعثة الهندية الثالثة (فى أوائل عام ١٩٨٤) أول محطة للإقامة الدائمة فى أنتاركتيكا ، وهى مبنى سابق التجهيز مكون من طابقين يتسع لإقامة خمسة عشر شخصاً إقامة آمنة ومنتجة ومزود بورش ومعامل ومستشفى به غرفة عمليات ، ودورات مياه ، ومراكز اتصال ، ومكتبة ، وجهاز لإذابة الجليد ، وأجهزة لمعالجة الفضلات والتخلص منها دون تلويث البيئة ، وفى هذه المحطة الدائمة ـ ولأول مرة فى التاريخ ـ بقى اثنى عشر عالماً من أعضاء البعثة الهندية الثالثة ـ من بينهم عالمتان شابتان ـ ليقضوا هناك (ليل **أنتاركتيكا) الذى يمتد ستة أشهر متصلة** ، مزودين بنظام حياة كامل ، وشبكة اتصالات لاسلكية ناجحة ، وطائرات هليكوبتر ، وأجهزة للتنبؤات الجوية ومنشآت خاصة لمقاومة الصقيع والرياح التى تصل سرعتها فى (ليل القارة) إلى ١٥٠ كيلومتراً فى الساعة .

٩ ـ **جهزت البعثة الهندية الثالثة ـ أثناء إقامتها فى أنتاركتيكا ـ بعثة داخلية من بعض أفرادها للسفر بمركبات خاصة إلى القطب الجنوبى .. والذى يبعد ستة آلاف كيلومتر عن المحطة الهندية الدائمة فى أنتاركتيكا ، عبر أرض وجبال ثلجية لم تطأها قدم إنسان من قبل ، لتسجيل سلوك الطبيعة عند مركز القطب مناخاً وأحياء وتركيباً جيولوجياً ونبضاً مغناطيسياً . وغير ذلك من أهداف .**

وبناء على هذه النتائج والخبرات قررت الهند أن تقيم فى انتاركتيكا محطة دائمة ثانية هذا العام ، ومحطة ثالثة فى العام القادم ، وستزود هاتان المحطتان بمعامل خاصة لمعالجة ما هناك من ثروات غذائية كمقدمة لإنشاء معامل أكبر تسهم فى حل ما ينتظر الإنسان من مشاكل الطعام .

بقى أن نورد ما أثبتته كل البعثات التى رست على شواطىء أنتاركتيكا .. ورسمت الخرائط الطبوغرافية للقارة .. وأجرت أبحاثاً وتجارب علمية على أعلى المستويات . وهو أنه لو تعرضت تلك القارة الثلجية لظروف جوية شاذة من فعل الطبيعة أو لكميات حرارية معينة من فعل الإنسان فإن هذه أو تلك يمكن أن تذيب ما هناك من جبال وأهرامات الثلوج فيرتفع بذلك سطح الماء فى كل المحيطات والبحار بمقدار ستين متراً .. لتغرق الكرة الأرضية فى طوفان خرافى .. وتنطوى على سطحها شعلة الحياة .. إلى مدى مفزع من الزمان لا يعلمه إلا الله .

من هذا المنظور العلمى الخالص .. فإن مسئولية خطيرة ونبيلة .. تقع على عاتق الإنسان المعاصر ، وعلى عاتق علمائه بصفة خاصة ، وبصفة أخص على عاتق أولئك المخدوعين الجبابرة .. الذين يملكون قرار الصدام ، ذلك القرار الوحش .. الذى يمكنه أن يطلق السعير النووى سيولاً على الأرض والثلوج والفضاء .. فى تلك الحرب المجنونة المحتملة .. التى يجىء تحت « أزرارها » طاقات شيطانية مروعة من الحرارة والإشعاع ، والتى يمكن أن تحدد أسوأ مصير للأرض وللإنسان ، بل لمستقبل الحياة ذاتها ، وربما لاستقرار كوكبنا فى مداره الآمن منذ بلايين السنين ◆

تنبيـــه :

نرجو تصحيح عنوان المحاورة الواردة ص ٢٤ واسم المستشرق المجرى إلى :

« الاستشراق وحركة الترجمة الحديثة بالمجر »

حوار مع الدكتور / روبرت شيمون

وشكراً

من المكتبة

مسرحيات بايرون
قراءة فى اطار المودرنية

تأليف : د. نهاد صليحة

صدر حديثاً عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، كتاب باللغة الانجليزية بعنوان « مسرحيات بايرون : قراءة فى إطار المودرنية » من تأليف د. نهاد صليحة .

والكتاب كما تذكر المؤلفة هو نسخة معدلة بعض الشيء لرسالة دكتوراه قدمتها كباحثة لقسم الدراما بإحدى الجامعات البريطانية العريقة — هى جامعة إكستر (Exeter) . والهيئة إذ تنشر هذا الكتاب — مهتدية بفكره طالما دعا إليها د . لويس عوض .

تبدأ تقليداً جديداً هو نشر الرسائل الجامعية التى يكتبها مصريون بلغات أجنبية . كما تنشر الرسائل الجامعية العربية فى سلسلة « دراسات أدبية » .

والكتاب — كما يدل عنوانه — يقدم قراءة فى فن وفكر الشاعر الإنجليزى العظيم (جورج نويل بايرون) (أو لورد بايرون كما يشار إليه دائماً — (١٧٨٨— ١٨٢٤) — فى ضوء نصوصه المسرحية الشعرية الثمانية التى أبدعها بعد هجرته النهائية من إنجلترا ، واستقراره فى إيطاليا من الفترة ما بين عام ١٨١٦ وعام ١٨٢٣ ، تلك المسرحيات التى لم تلق حظها من الدراسة النقدية المتعمقة فى الشرق أو الغرب ، ولذا أسىء فهمها وتفسيرها وتقييمها موصفها الدارسون والنقاد بأنها مسرحيات كلاسيكية فاشلة ، تعج بالعيوب والنقائص ، أو على أحسن حال ، بأنها مسرحيات تقرأ ولا تمثل .

والقراءة الجديدة التى تطرحها د . نهاد صليحة فى دراستها تستند إلى التحليل اللغوى المتعمق للنص ، الذى يفصح عن علاقاته الداخلية — القائمة على التكرار مع التنويع والتحوير والتطوير ، وعلى التوازى والتقاطع — تلك العلاقات التى تشكل فى نهاية الأمر مبناه ومعناه . وترصد الدراسة فى تحليلها اللغوى التداخلات اللغوية والنصية (Inter-Textual) بين النصوص الثمانية ، ونصوص أدبية وفلسفية أخرى من عصور مختلفة — مستندة إلى رأى (إنجلبرج) الذى يقول بأن انتماء الكاتب يتحدد فى ضوء انتمائه الفكرى فى تاريخ الفكر لا إلى إنتمائه التاريخى لفترة بعينها ، وتثبت الدراسة أن هذه التداخلات النصية تلعب دورا هاماً فى تشكيل الإطار المرجعى للتفسير — أى إطار الدلالة — الذى يتم فى ضوئه تفسير الشفرة اللغوية للنص .

ففى الفصل الأول مثلاً الذى يلى المقدمة التى تعرف « المودرنية » بأنها رؤية فكرية محاورها نسبية الحقيقة ، والتشكك فى وظيفة اللغة ، وإنعدام اليقين ، والنظرة الوجودية التى يبطنها الإحساس بالاغتراب — فى الفصل الأول مثلا تثبت الدكتورة نهاد صليحة أن مسرحية بايرون الثانية — « مارينو فاليرو » — التى استقاها من تاريخ إيطاليا وتحكى عن دوق البندقية (مارينو فاليرو) الذى قاد ثورة على النظام عام ١٣٥٥ رغم أنه كان على رأسه — تثبت أن هذه المسرحية يتشكل معناها ومبناها من خلال العلاقات العضوية ، التشكيلية ، التى يقيمها (بايرون) بين نصه ونصوص مسرحيات « عطيل » ، و« ماكبث » ، ويوليوس قيصر لشكسبير ، عن طريق تضمين إشارات لغوية عديدة ، واضحة ، تستحضر هذه النصوص داخل نص المسرحية بصورة جدلية ملموسة تحيل البناء التراجيدى المزمع على مستوى الوعى (إذ أن بايرون أسماها تراجيديا تاريخية) إلى تراجيديا زائفة (Mock-Tragedy) تفتقر إلى الرؤية الفكرية اليقينية التى تقوم عليها التراجيديا ، وإلى التشكيل التراجيدى الذى يعتمد أساساً على فكرة المنظور الواحد ، أو وحدة المنظور ، بحيث تصبح أقرب إلى دراما حديثة تشككية تعتمد على المنظور المركب ، المتعدد ، الذى يطرح فكرة نسبية الحقيقة ، وذاتية تعريفها ، والذى يطرح تساؤلات عديدة حول وظيفة اللغة ، ومصداقية القيم والتصورات والنظريات الموروثة المفسرة والمقننة للوجود ، والمصادر الحقيقية المحركة للفعل فى النفس البشرية .

إن (بايرون) يطرح فى البداية (مارينو فاليرو) — هذه الشخصية التاريخية الواقعية باعتبارها شفرة يود تفسير معناها ، ويطرح القالب التراجيدى الكلاسيكى مبدئيا كإطار للدلالة ليختبر قدرة « الفورمة » الكلاسيكية — الفنية والفكرية — على تفسير هذه الشخصية المعقدة (الحاكم الثائر على النظام) وموقفها من العالم . ثم نجده يخضع هذه الشخصية ، ومعها فكرة البطولة — كما تطرحها التراجيديا القديمة ، ذات الأطر العقائدية المستقرة ، اليقينية الثابتة — لنوع من الفحص النقدى ، عن طريق مقارنتها — من خلال تضمين اشارات لغوية واضحة — تارة بماكبث ، وتارة بيوليوس قيصر ، وتارة بعطيل أو لير ويفجر من خلال هذه التقابلات النصية إطار جديد للدلالة ، يقترب كثيراً من إطار الفكر الوجودى ، بحيث يتحول البطل من بطل تراجيدى يدور فى فلك الأطر العقائدية المستقرة ، إلى بطل وجودى يسعى إلى أن « يصبح » — فى قول سارتر — أى أن يصنع وجوده عن طريق الثورة على الموروث — الثورة القائمة على الإختيار الحر ، والفعل

الملتزم، والمعاناة الوحيدة المضنية، فى ضوء النسبية وغياب المطلق.

وتذهب الدكتورة نهاد صليحه فى تحليلها للنص إلى تأكيد «معاصرة» بايرون فكراً وفناً للقرن العشرين مستندة إلى ارهاصه - ليس فقط بمعطيات الفكر الوجودى ومحاوره الأساسية - بل أيضاً إلى إرهاصه بالفكرة الأساسية التى تقوم عليها الفلسفات اللغوية الحديثة التى تقول بأن اللغة تصنع الواقع ولا تقتصر سلبيا على التعبير عنه - أى أن اللغة تصنع الأنماط المعرفية التى يتم فى ضوئها تفسير المعطيات الواقعية، وأنها - على هذا - أداة تشكيل فاعلة وسلاحاً أخطر من الخنجر. كذلك تتضح معاصرة (بايرون) لفكر القرن العشرين فى طرحه الدائم لفكرة نسبية الحقيقة التى يترجمها الشاعر فى هذه المسرحية إلى تشكيل درامى يعتمد على تعدد المنظور على النهج التكعيبى.

ويؤكد الفصل الثانى، الذى يتعرض بالتحليل النصى المفصل للمسرحية الشعرية التى تحمل اسم بطلها - «ساردانا بولوس»: ملك الأشوريين وكان ملكاً ضعيفاً مولعاً بالملذات، انغمس فيها حتى أطاحت به ثورة، يؤكد التحليل الفكرة الأساسية التى تمخض عنها التحليل النصى فى الفصل السابق. وهى أن الرؤية الفكرية للشاعر (بايرون)، التى تقترب كثيراً من الفكر الوجودى، قد تدخلت بصورة حاسمة فى تحويل الشكل التراجيدى القديم إلى دراما تشككية حديثة، معاصرة، تقول بأن الإنسان هو صانع المعنى والقيمة دونما معطيات سابقة، وأن الوجود والقيمة يتحققان فقط من خلال الاختيار الحر والفعل الملتزم الذى يتحمل الإنسان مسئوليته تماماً دونما تبرير ميتافيزيقى قدرى أو أخلاقى مسبق. وتورد د. نهاد صليحه فى هذا الفصل فقرات من مقالة (سارتر) بعنوان «الوجودية فلسفة إنسانية»، التى كتبها دفاعاً عن مذهبه الفلسفى، وتقابلها بأبيات عديدة من المسرحية لتوضح التشابه الشديد (خاصة فيما يتعلق بتعريف «اليأس») بين فكر (بايرون) و(سارتر). ثم تمضى المؤلفة لتوضح من خلال التحليل الدقيق للاستعارات الشعرية الأساسية فى النص أن هذه الاستعارات تقيم بناءً مناهضاً للبناء التراجيدى يحيل الشكل التراجيدى الكلاسيكى إلى ملهاة مأساوية، أو كوميديا سوداء. وترى المؤلفة أن (بايرون) كان يتلمس طريقه نحو ما أسماه الفلاسفة الوجوديون، وخاصة الفيلسوف (ميجويل دى أونامونو) فى كتابه «المعنى التراجيدى للحياة»، أو The Tragic Sense of life - ص: ٢٨ - ما أسماه «بالتفكير الجسد أو التجسيدى» (Concrete Thiking) بدلا من التفكير الذى ينحو إلى التجريد - أى التفكير المجرد (Abstract thinking) وأن تشككه الدائم فى اللغة بإعتبارها قوة «تجريد»، وتنميط، بل وسيطرة وقهر، قد أدى به إلى النظرة إلى القيم والتصورات الميتافيزيقية الموروثة بإعتبارها مجرد صياغات لغوية اكتسبت قداسة معينة بحكم العادة والزمن. صياغات تعوق تفاعل الإنسان مع الوجود تفاعلاً حقيقياً. وفى الفصل الثالث تبين المؤلفة إرتباط الدين بالسياسة فى فكر (بايرون) وذلك من خلال تحليلها لنص مسرحية «الأب والإبن فوسكارى» التى تعتمد على واقعة تاريخية حقيقية هى تعذيب ونفى ابن واحد من حكام مدينة البندقية. هو الدوق (فوسكارو). ويستخدم (بايرون) هذا الصراع السياسى (الذى يطرحه طرحاً بالغ الغموض والإبهام) ليطرح من خلاله رؤية وجودية شديدة التشاؤم والقتامة عن طريق [illegible] إشارات لغوية واضحة إلى القصص الدينى فى «العهد القديم» بحيث يتحول الدوق «فوسكارو» إلى إستعارة تاريخية لآدم. وابنه (جاكوبو) إلى استعارة مرئية لقابيل وهابيل فى آن واحد، وتتحول مدينة البندقية التى يحكمها الدوق ويرتدى خاتمها - خاتم الحكم أو الزواج - إلى استعارة للأرض الأم التى تلفظ الإبن إلى الوجود وإلى استعارة لحواء التى تخرج الإنسانية من الجنة ونعيمها إلى جحيم الوجود.

وهكذا يطابق (بايرون) - من خلال هذا الطرح الإستعارى الذى يتحقق عن طريق الشفرة اللغوية - بين فكرة الخطيئة الأولى وفكرة الميلاد، ويعيد تفسير التراث الدينى تفسيراً وجودياً. ففى نهاية المسرحية - التى تهيمن عليها فكرة السجن من ناحية، وفكرة المنفى من ناحية أخرى، وتتوسطها استعارة «الرحم» التى يترجمها بايرون بصريا فى الفصل الثانى إلى سجن مظلم تحت أمواج البحر - فى نهاية المسرحية يخرج الابن من هذا السجن ليذهب إلى المنفى - فى جزيرة (كانديا) الجدباء التى تحفها الأمواج وتقطنها الأرواح المدنبة المعذبة - وهى استعارة بايرون لتصوير الوجود الإنسانى - يخرج الابن من الرحم إلى الوجود، ومن السجن إلى المنفى، وكأنه يخرج من الجنة إلى الأرض، أو من أمان الرحم إلى غربة الوجود. وبعد أن يخرج الابن من السجن متجهاً إلى منفاه يخاطب والده قائلاً:

جاكوبو (الابن): فالتسامح -

الأب: من؟

الابن: أمى - لأنها ولدتنى وسامحنى لأننى عشت. وسامح نفسك (كما سامحتك) لأنك وهبتنى الحياة

وفى المسرحية التالية - «قابيل» - يطرح (بايرون) قناع السياسة والتاريخ جانباً ليقدم تفسيراً وجودياً واضحاً لشخصية قابيل يرى فى جريمته فعلا وجوديا يتحقق من خلاله وجوده المتفرد، ومعناه. وهويته كقابيل إن بايرون يحول ذنب قابيل من ذنب أخلاقى إلى ذنب وجودى فقابيل يحتج فى بداية المسرحية على الظلم الأخلاقى الواقع عليه - إذ كيف يؤخذ بجريرة والده آدم ويحرم من الجنة؟ وحتى يتحقق العدل الوجودى - لا الأخلاقى - عليه إذن أن يرتكب ذنبه أو فعله الوجودى ويتحمل مسئوليته ليصبح قابيل حقاً

وتقيم د. نهاد صليحة فى تحليلها لهذا النص المركب مقابلات بليغة بين بعض فقرات النص وجزئياته وفقرات من كتابات المفكرين الوجوديين - خاصة (كيركجارد) الذى طابق بين حرية الفعل والإحساس بالذنب كذلك ترصد المؤلفة التغير الذى طرأ على فكر (بايرون) بين عام ١٨١٦، حين كتب مسرحيته الأولى «مانفريد»، وعام ١٨٢٢ حين كتب «قابيل» من خلال مقارنة بطلى المسرحيتين. لقد كان (مانفريد) بطلاً رومانسياً ثائراً بحق، وأصبح فيما بعد

نموذجاً عالمياً للبطل الرومانسي ـ مركز الكون . أما قابيل ، فقد خلع هالة البطولة الرومانسية ، وأصبح بطلا وجوديا معذبا ـ أقرب ما يكون إلى بطل (البيركامي) في روايته « الغريب » .

وهم الرؤية التشاؤمية التي تزيد من جرعتها روح السخرية المريرة التي تشيع في هذه المسرحية ، إلا أن هذه الرؤية لا تخلو من جوانب إيجابية أهمها احترام الوجود الإنساني باعتباره قوة متجددة إيجابية (وإن كانت تحمل حقيقة الموت في ثناياها كشرط أساسي لوجودها) فوق النظريات والعقائد والأنظمة بكافة أنواعها وخاصة الأنظمة اللغوية التي تزيف حقيقة الوجود حين تسعى إلى تلخيصه في أفكار مجردة فحقيقة الوجود عند (بايرون) تتحدى دائماً التعبير اللغوي عن الوجود ، بينما تسعى اللغة دائماً إلى السيطرة على الوجود وتشكيله وتقنينه منذ أن تعلم آدم الأسماء . وإذا كان (شكسبير) قد قال أن الوردة هي وردة تحت أي اسم (في مسرحية روميو وجولييت) فإن بايرون يتشكك في مصداقية هذا القول ، ويؤكد أن الرمز اللغوي في استطاعته أحياناً أن يحل محل الواقع ، أن ينفيه ، أو يزيفه .

إن الجدل الدائم بين الوجود واللغة ، أو بين حقيقة الفعل المجسد والكلمة المجردة يشكل حجر الزاوية في فكر بايرون وفنه الدرامي ، وهو جدل يبرز أن أي مبدأ أو كلمة أو نظرية تظل مشروعا نظرياً للوجود لا يتحول إلى حقيقة إلا من خلال الفعل الحر الملتزم الذي يختبر مصداقيته ويحدد قيمته .

وبعد « قابيل » كتب بايرون مسرحية دينية أخرى هي « الأرض والسماء » استخدم فيها قصة الطوفان كاستعارة درامية بليغة لطبيعة الوجود الإنساني الذي يشكل الميلاد والموت ـ بكل معانيهما ـ محورية الأساسيين . ويتضح من خلال تحليل المسرحية ، والمقارنات النصية ، اقتراب (بايرون) في هذه الفترة من فكر الفيلسوف (كيركجارد) من ناحية ومن الفكر الوثني المعتمد على طقوس الخصوبة من ناحية أخرى . والمسرحية كما تصفها المؤلفة دراما رمزية تطرح تصورا مبكرا لنوع المسرح الذي نظر له (فاجنر) فيما بعد .

ويتناول الفصل الأخير من الكتاب مسرحية بايرون الأخيرة (التي لم يكملها) « الشائه يتحول » التي ترهص بعدد من الأساليب المسرحية التي ظهرت في القرن العشرين مثل الملحمية والتعبيرية ، والمسرح الشامل ، والمسرح الطقسي . وتقارن المؤلفة في هذا الفصل نص المسرحية بملحمة (بايرون) الخالدة « دون جوان » لتفسير البناء السردي الملحمي في الجزء الثاني من المسرحية من ناحية ، وروح الفكاهة والسخرية التي تهيمن عليها ، من ناحية أخرى . كذلك تعقد مقارنة بين نظرة (بريخت) للحروب الدينية كما يطرحها في مسرحيته « الأم شجاعة » ، وانتقاد (بايرون) اللاذع للحروب المتقنعة بالدين في المسرحية . ويستخدم (بايرون) في الجزء الثاني من المسرحية قصة برج بابل ليعلق من خلالها على التزييف اللغوي للحقيقة الذي يسعى إلى تحديد معناها وتثبيته بصورة مطلقة تتنافى مع طبيعتها النسبية المتغيرة . ويبين أن الصياغات اللغوية المختلفة لمعنى الحقيقة لا تسعى بالدرجة الأولى إلى كشف معناها ، بل إلى تجنيدها لخدمة هدف محدد أناني . فهو يقول على لسان الشيطان ـ الخادم (قيصر) الذي يعلق دوما على الأحداث بروح فكاهية ساخرة أن الإنسان في الزمن الغابر كان إذا أراد الوصول إلى الحقيقة أتى فعلاً ، أو بنى برجا حقيقيا ـ كما فعل بناة برج بابل ، لذلك كانت اللغة أداة تواصل حقيقي ، إذ حين اختلطت ألسنة بناة البرج انفضوا في هلع . أما في العصر الحديث فيسعى الإنسان أساساً إلى تشييد نظريات وايديولوجيات ـ أي أبراج كلامية ، ولا يهمه أو يؤرقه ألا يفهمه الآخرون ، بل على العكس ، كلما ازدادت هذه الأبراج الكلامية غموضاً ، إزدادت فاعليتها كوسيلة للسيطرة والقهر الفكري .

ورغم أن المؤلفة لا تخصص فصولا مستقلة لتحليل مسرحيتي « مانفريد » ، و « فيرنر » (فالأولى . كما تشرح ـ تنتمي إلى المرحلة الرومانسية في فكر الكاتب رغم ارهاصها بالتطور الذي حدث بعد استقراره في ايطاليا في فترة التوهج الابداعي المسرحي بين ١٨١٩ و١٨٢٢ التي أفرزت سبعة مسرحيات وملحمة « دون جوان » ، والثانية ميلودراما كتبها بايرون محاكيا أساليب المسرح التجاري في عصره ليثبت لنقاده أنه لو كان يسعى إلى النجاح الجماهيري لكتب هذا النوع من المسرحيات بدلا من محاولاته التجريبية) ـ رغم أن المؤلفة لا تخصص فصولاً مستقلة لهاتين المسرحيتين إلا أنها تتعرض لها بكفاية في مقدمة الكتاب وبعض الهوامش المستفيضة .

وتختتم المؤلفة كتابها برصد لنتائج التحليل النصي فتصف مسرح بايرون بأنه يمثل رحلة بحث قلمىق عن تفسير مقنع للوجود بدأت بتقديس الحرية كحلم رومانسي ، وانتهت بالنظر إليها كعبء وجودي ومسئولية . وهي رحلة فحص نقدي للعقائد الموروثة باعتبارها أنماطاً أو صياغات لغوية لمعنى الوجود وطبيعته ، ثم رحلة فحص أدت بـــدورهـــا إلى كسر الأنماط المسرحية المألوفة وظهور أبنية مسرحية جديدة . ولقد ساعد بايرون على الانغماس في التأمل والتجريب ابتعاده عن انجلترا ومسرحها التجاري الذي انغمس فيه فترة أثناء عمله عضوا بلجنة قراءة واختيار النصوص في مسرح « درورى لين » ، وعزلته الشديدة في إيطاليا . ورغم أن بايرون سعى في ثورته على الأنماط المسرحية السائدة في عصره ـ وخاصة الميلودراما ـ إلى إحياء التراجيديا الكلاسيكية عن وعي ، إلا أن طبيعة رؤيته الوجودية وفكره المتشكك وحسه الساخر تدخلت دون وعي منه لتحول البناء التراجيدي القديم إلى نمط مسرحي معاصر هو الكوميديا السوداء ـ أي تلك التي تطرح مواضيع واهتمامات التراجيديا القديمة طرحا كوميديا ساخرا يعبر عن تشكك العصر واحباطاته وفقده لليقين .

ورغم أن التفسير اللغوي للنصوص وتحليلها يحتل المساحة العظمى من هذا الكتاب إلا أن المؤلفة لم تتجاهل بعداً هاماً من أبعاد الدراما وهو بعد العرض المسرحي فذيلت كل تحليل نصي بفحص نقدي للعروض المسرحية المختلفة لكل نص مبينة أوجهها الايجابية والسلبية ، وشارحة للصورة المثلى لمعالجة النص مسرحياً في ضوء التفسير الذي يفرزه التحليل اللغوي ◆

ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور

تأليف : سعيد محمد توفيق

من بين العديد من الكتب الفلسفية التى ظهرت حديثا ، كتاب « ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور . تأليف الأستاذ : سعيد محمد توفيق المدرس المساعد بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة .

ويدرس هذا الكتاب العلاقة بين الفن والميتافيزيقيا فى فلسفة شوبنهاور . وليست الغاية منه تبيان أن فلسفة شوبنهاور الجمالية قد بنيت على مبادىء أو أسس مذهبه الميتافيزيقى وإنما الهدف الأساسى هو ذلك السؤال : هل تجحت هذه الأسس الميتافيزيقية فى تفسير طبيعة الفن فى علاقته بالوجود ، أى بوصفه « ظاهرة ذات بعد ميتافيزيقى » ؟

وللاجابة على ذلك السؤال بدأ المؤلف بمناقشة تصور شوبنهاور الميتافيزيقى بإعتباره مقدمة ضرورية لنظريته فى الفن . فرأى أن العالم — عند شوبنهاور — يتألف ميتافيزيقياً من ظاهر وباطن فإذا نظرنا إليه من حيث ظاهره كان « تمثلاً » ، وإذا نظرنا إليه من حيث باطنه كان « إرادة » . والإرادة مبدأ ميتافيزيقى لاندركه فى ذاته فنحن لا نتمثلها ونعرفها إلا عندما تدخل فى نطاق التمثلات أى عندما تتجسد « الإرادة » فى ظواهر العالم ، وهذا التجسيد يكون فى سلم متدرج على أساس من مدى وضوح الإرادة فى كل درجة . وهذه الدرجات هى المثل الأفلاطونية أما الإرادة ذاتها فهى الشىء فى ذاته .

لكن ما معنى الإرادة عند شوبنهاور؟ .

الحقيقة أن شوبنهاور لا يستخدم الإرادة فى معناها المألوف ، أى الإرادة التى تسبقها الدوافع وتصحبها المعرفة ويعقبها الفعل . كلا ، فالإرادة عند شوبنهاور لا عاقلة عمياء : وإنما هى منبع الشر فى العالم . وليست الإرادة هى القوة بل هى لا تعرف بالقوة لأن مفهوم القوة يندرج تحت مفهوم الإرادة ، فكل قوة إرادة لا العكس .

فالإرادة عند شوبنهاور هى إرادة الحياة Will-To-Live بمعنى أنها اندفاع أعمى لا عاقل نحو الحياة . ومعرفة الإرادة فى انفسنا هى نقطة البداية نحو معرفة الإرادة فى الطبيعة ، ولكننا لا نعرف الإرادة فينا إلا من خلال البدن أولاً . إذن فالبدن هو جسد الإرادة أو هو الإرادة منظوراً إليه من باطن ، والإرادة بدورها هى البدن منظوراً إليها من خارج . وكما تتجسد الإرادة فى الإنسان ، تتجسد بالمثل فى الطبيعة .

بيد أن الإرادة عند شوبنهاور « شر » ، ومن ثم فعبودية الإرادة هى أصل كل الشرور . فطالما كانت السيادة للإرادة — على حد تعبير شوبنهاور — طالما كان هناك ألم ومعناه لذا فالوصول إلى حالة السكينة والهدؤ أمر محال إلا فى حالتين : فى التأمل الجمالى وفى الحياة الأخلاقية ، فالفن عند شوبنهاور هو طريقا للخلاص من عبودية الإرادة عن طريق إدراكه للمثل التى هى تجسد مباشر للشىء فى ذاته أو الإرادة . « فإذا كانت الإرادة هى لب الوجود وحقيقته الباطنية ، أفلسنا بذلك ننفذ إلى باطن الوجود وحقيقته من خلال الفن ؟ »

لكن الفن — فى فلسفة شوبنهاور — موضوع — يمكن النظر إليه من زاويتين : فمن ناحيه يمكن النظر إليه من حيث علاقته بالأخلاق على أساس أن كلاً منهما يمثل طريقا للخلاص من عبودية الإرادة . ومن ناحية أخرى يمكن أن ننظر إلى الفن من حيث علاقته بالميتافيزيقيا أى بإعتباره رؤية حدسية للحياة والوجود بوجه عام .

فنحن فى الفن نتحرر من الإرادة لكن نرى الإرادة ذاتها ، أى لكن نرى الإرادة فى تجسداتها فى الأشياء وبالتالى نرى حقيقة تلك الأشياء . فالمعنى الباطن للفن يكمن فى الطابع المعرفى الذى يميزه ، أعنى فى إدراكه « للمثل » . فالفن ليس سوى رؤية المثل ومن هنا أصبح الفن عند شوبنهاور نوعاً من المعرفة أو الرؤية الميتافيزيقية التى تقابل المعرفة العلمية . ولهذا كان الفن عنده ذا نزعة موضوعية لأنه أساساً رؤية ومعرفة عارية مجردة من الإرادة .

والواقع أن هذا الطابع المعرفى الذى يميز الفن يمثل نقطة إختلاف جوهرية بين الفن والأخلاق فى مذهب شوبنهاور وذلك لأن هذا الطابع المعرفى هو غاية وماهية الفن . فى حين أنه فى الأخلاق يكون مجرد طريق يفضى إلى الخلاص وبعبارة أخرى يمكن أن نقول : أن الزاهد يعرف العالم لينكر الإرادة بينما الفنان ينكر الإرادة ليعرف العالم .

تلك الحقيقة أشار إليها شوبنهاور فى مقالته عن « العبقرية والفضيلة » إذ يقول « المعرفة بالنسبة للقديس هى فقط وسيلة تؤدى إلى غاية ، بينما العبقرى يبقى فى مرحلة المعرفة ويجد متعته فيها وهو يكشف عنها « أى المعرفة » بترجمة ما يعرفه فى فنه » .

ولسنا نريد فى هذا المقام أن نعرض بالتفصيل لدراسة نظرية شوبنهاور فى الفن . وإنما حسبنا أن نشير إلى أن نزعة شوبنهاور الحدسية قد جعلته يعد الفن بمثابة « عين ميتافيزيقية » فاحصة . وكأن فى إستطاعة الفنان عن طريق الإرادة المباشرة أن ينفذ إلى باطن الحياة وأن يسبر أغوار الواقع وأن يزيح النقاب عن الحقيقة التى تكمن من وراء ضرورات الحياة العملية . وكأن ليس فى الفن سوى الإدراك والعيان والحدس . حقاً أن عين الفنان — فى نظر شوبنهاور تملك تلك المقدرة الصوفية الهائلة على الإتحاد مع موضعها . لكن هل مهمة الفن تنحصر فى أمدادنا بصورة مكررة لما يحدث فى الطبيعة دون أن يعمل على التغير من طبيعة الطبيعة ؟ هل الفن مجرد إدراك محض أو تأمل خالص دون أن يحيل هذا الإدراك إلى فعل ؟ تلك الأسئلة هى ما يجيب عليها الكتاب فى مجمله ◆

صبرى السربونى
سيرة تاريخية
وصورة حياة

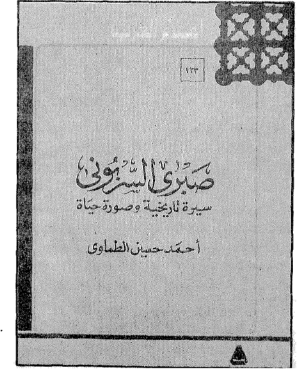
أحمد حسين الطماوى

صدرت الطبعة الأولى من الكتاب بعنوان صبرى السربونى «سيرة تاريخية وصورة حياة» للباحث التاريخى أحمد حسين الطماوى ، ضمن سلسلة «أعلام العرب» ، وهى السلسلة التى تعنى بتقديم الشخصيات الفكرية والسياسية والأدبية من مختلف المجالات للقارئ المعاصر ، حتى تتواصل الجهود وتتلاق الأجيال عبر الصفحات المضيئة ، بجميع النباتات الطيبة التى سطرت ملامح عظمتها ، فاستقرت فى أعماق الضمير الجمعى ، الذى لن تمحوه الأيام .

ولقد تتبع الباحث «أحمد حسين الطماوى» جهود الدكتور «محمد صبرى السربونى» الفكرية ، ومواقفه العملية طوال حياته التى استمرت ثمانية وثمانين عاماً ١٨٩٠ - ١٩٧٨ ، والتى زخرت بالأمجاد الفكرية والأدبية ، وانتهت فى صمت ودون ضجيج ، مما جعل فتحى رضوان يصف جنازته بقوله : «لم يخف أحد لتوديع د. «صبرى السربونى» فى اللحظات الأخيرة إلا القليل من عارفى فضله والمقدرين لمآثره . ولا يزيدون على العشرة ، فكأن ما أصاب هذا المفكر العظيم من الجحود والنكران أبى ألا أن يلاحقه ، ويصاحبه حياً وميتاً» .

ولقد تتبع الكاتب الشخصية التى يترجم لها ، ويقدم سيرتها وفق خطين متوازيين ، هما الخطان اللذان يمثلان أبعاد شخصية صبرى السربونى . الأول - د. صبرى السربونى المؤرخ الوطنى الذى لا يتوانى لحظة عن القيام بدوره القومى حتى لو أنكرته الظروف والدوائر المسئولة ، والثانى - د. صبرى السربونى الباحث الأدبى الذى يتولى معاصريه بالنقد والتحليل ، كناقد ملتزم يشعر بمسئولية نحو أدباء وشعراء عصره .

وجدير بالذكر أن مصاحبة حسين الطماوى للدكتور السربونى لسنوات قبل وفاته كان لها أبعد الأثر فى بعث الاهتمام لدى الباحث الذى أعجب بشخصية «صبرى السربونى» وخصائصه شديدة التميز ، مما جعله يحاول تقديم تلك الصورة البانورامية عن شخصيته ، ومن ثم اتسعت أمام القارئ الرؤية ، مما جعله يرى الكثير عن ملامح العصر الذى عاش فيه د. صبرى السربونى .



ولقد تجلت مواهب صبرى السربونى مبكرة لحد كبير ، عندما أصدر كتابه الأول شعراء العصر ١٩١٠ وقدم فيه المنفلوطى عندما كان لا يزال طالباً بالمدرسة الخديوية ، والجزء الثانى عام ١٩١٢ ، وقدم فيه صدقى الزهاوى ، حتى أن ما قاله عن الزهاوى اعتبر بعد ذلك أقدم ترجمة للزهاوى ضمها كتاب ، كما بين النقاد العراقيين أنفسهم .

ويعرض المؤلف لنماذج عديدة من شعر صبرى السربونى فى أغراض مختلفة ، وفى مراحل مختلفة من عمره مثل قوله :

هذى الأمانى كلها خدع
العيش ولى فليس بى طمع

وقوله :

مازلت أبكى على العيش الأفانين
وأندب السرح من حين إلى حين
فعدت أقرع من سنى وما نظرت
عينى وفياً من الأنداد يبكينى

ويوثق الكاتب فى دراسته علاقة صبرى السربونى بطه حسين أثناء كانا يدرسان فى نفس الفترة بجامعة السربون بباريس ، عام ١٩١٨ : عندما نجح طه حسين فى الليسانس وتخلف صبرى السربونى فيرد على لسان صبرى السربونى :

«دخلت أنا وطه حسين امتحان الليسانس فى عام واحد ، وعندما أعلنت النتيجة ذهبت فلم أجد إسمى ولا إسمه ، وفى اليوم التالى وجدت إسمه محشوراً بين السطور ، فتوجهت إليه واخبرته ، وقد أثنى على كثيراً لهذا الصنيع . وقام جلال شعيب بكشف الحقيقة فقال لنا أن طه حسين ذهب إلى الأساتذة فى السربون ، واستدر

عطفهم ، وذكرهم بأنه على أبواب الزواج بفرنسية ، وأنه غريب وأعمى ، وكانت تصحبه سوزان ، وساعدت فى إثارة الشفقة عليه .... »

ويذكر المؤلف أن جلال شعيب هذا قد مات شاباً بعد عودته إلى مصر ، وذلك ما أشار إليه طه حسين فى كتابه أديب ، وهو ما أكده للمؤلف د. صبرى السربونى شخصياً .

« نقطة التحول فى حياة السربونى » :

ولعل لقاء صبرى السربونى فى باريس بسعد زغلول فى إبريل ١٩١٩ ، يمثل أهم نقطة تحول فى حياته ، حيث عمل سكرتيراً للوفد المرافق لسعد لحضور مؤتمر الصلح فى فرنسا ، مما جعله وهو حديث السن يرى الكثير من الخلافات بين أعضاء الوفد أنفسهم ، بينما كان فى مقتبل العمر ، مما جعله يخاطب سعد زغلول بقوله :

« إذا كنت تريد الثورة أن تستمر ، فلا بد قبل السلاح أو الحماسة أن تكتب تاريخ مصر ، وفهمها سعد زغلول ولم يسخر منى ولكنه قال لى : « ما تكتبه أنت ياغالع حاكتبه أنا ؟ »

ومن هنا بدأت الشرارة التى أججت روح السربونى فكانت حافزاً ودافعاً على كتابة الجزء الأول من كتابه الثورة المصرية ، الذى قدمه له أستاذه « أولار » أستاذ الثورة الفرنسية فى السربون وترجع أهمية هذا الكتاب - على حد قول المؤلف - إلى أن جميع البرقيات التى كانت تنشر قبل صدوره لم تكن تذكر إسم الثورة ، وإنما كانت تتكلم عن اضطرابات وقلاقل فى شوارع القاهرة . لكن بعد نشره - الذى قدم للقراء الكثير من مظاهر الكفاح والوحدة الوطنية - مع الصور التى توثق لذلك ، خاصة مظاهرات النساء ورجال الدين الإسلامى والمسيحى والعمال ، كان لابد أن تتغير صورة ما يحدث فى مصر أمام الإنسان الأوربى ، حتى أن كبار الكتاب فى الصحف تناولوا الكتاب وقدموه للقراء فى افتتاحهم ، فى الوقت الذى قوبل به الكتاب فى مصر بالمصادرة لثلاث مرات متوالية ، وذلك لذكره أن الملك فؤاد لا شعبية له .

وقام المؤلف بعد ذلك بإصدار كتاب بعنوان المسألة المصرية عام ١٩٢٠ تناول فيه القضية المصرية منذ بونابرت إلى ثورة ١٩١٩ اتبع فيه السربونى أساليب البحث العلمى والتاريخى التى اكتسبها من دراسته العلمية فى السربون . ثم أصدر بعدها كتاب « الثورة المصرية جـ٢ » مستفيداً من وثائق الوفد ، والبرقيات التى كان يتبادلها مع رئيس الوفد حول القضية المصرية ، ويحدد المؤلف أن السربونى فى كتاباته عن تاريخ الثورات المصرية ، والأبطالية ، والعربية ، والفرنسية ، وهى ما نشره فى الصحف فى ذلك الوقت ، لم يكن يقصد السرد المجرد للأحداث التاريخية ، وإنما كان يستهدف بعث الشعور القومى وتهيئة النفوس من أجل بعث روح النضال الدائمة ضد الإحتلال والإنجليز ، وكان دائماً ما يردد عبارة ما تزينى » إن الطريق الوحيد إلى الإنتصار هو طريق التضحية والثبات فى التضحية .

ويعتبر من أهم الكتب والدراسات التاريخية التى قدمها د . صبرى السربونى كتابه بعنوان « نشأة الروح القومية فى مصر » الذى يبين فيه أن الروح القومية فى مصر لم تبدأ منذ الحملة الفرنسية وإنما فى أيام على بك الكبير ، الذى طرد الوالى العثمانى ، وعمل على إصلاح القضاء والمالية ، وفتح اليمن والحجاز والشام ، وتفاوض مع روسيا والبندقية ، وتعامل مع الدول الأخرى دون وسيط ، وفى رأى السربونى أن شعور المصريين بقوميتهم لم يتبدد بإنهيار دولة على بك الكبير .

وتوالت أعمال د . صبرى السربونى التاريخية مثل « تاريخ مصر الحديث من محمد على إلى اليوم » ، وكتبه « الامبراطورية المصرية والمسألة الشرقية » ، « والأمبراطورية المصرية فى عهد إسماعيل » الذى بين فيه دور مصر المتميز فى المناطق الأفريقية ، والاصلاحات المختلفة التى قدمتها مصر لتلك المناطق ، التى فاقت ما قدمه الإنجليز للسودان فى ذلك الوقت .

« د . السربونى وثورة يولية »

ولقد كان حظ د . السربونى أن تآمر عليه بعض الحاقدين فى بداية ثورة يولية ، وأدرج إسمه ضمن الموظفين المطلوب فصلهم فى التطهير حيث كان أميناً لدار الوثائق التابع للجامعة المصرية ، ولسخريات الأقدار فصل « السربونى » الذى ظل غير موال طوال حياته للنظام الملكى ، بينما بقى « شفيق غربال » والذى كان طوال حياته معروفاً بولائه للقصر ، ويظل السربونى مستبعداً بقرارات التطهير ، حتى تطلب منه وزارة الإرشاد القومى عام ١٩٥٣ أن يكتب لها بحثاً عن السودان ، كما تكرمه الإذاعة المصرية لكتابته سلسلة موضوعات عن السودان ، وذلك رغم إبعاده عن وظيفته ووحدته بعيداً عن مواضع النفوذ والضوء .

ويستمر ذلك الوضع أيضاً رغم شكر الرئيس عبدالناصر له على خدماته الوطنية بعد إصداره كتابه عن قضية تدويل قناة السويس ، الذى كتبه عند تأميم القناة ، مما جعله يصدر كتاباً آخر بعنوان فضيحة السويس فى عام ١٩٥٨ دعمه بالوثائق التى تدين « دى ليسبس » وتكشف خططه فضلاً عن تفسيره للسياسة الدولية القديمة والحديثة لقناة السويس وخليج العقبة ، مما وضعه كما يقول الكاتب فى مصاف المؤرخين السياسيين المحنكيين :

وبذلك يكون الكتاب بعنوان « صبرى السربونى سيرة تاريخية وصورة حياة » ليس مجرد كتاب سيرة عن أديب من الأدباء ، أو مؤرخ من المؤرخين ، وإنما كان لحد كبير حاملاً للقارئ صورة بالورامية واسعة للتناقضات العديدة التى عاشها صبرى السربونى ، والتى جعلته فى النهاية ، رغم تلك الجهود الوطنية الجادة والمخلصة ، والتى لعبت دوراً هاماً فى تصحيح ما يكون خطأً ، يعيش وحيداً منكوراً بعيداً عن الأضواء ، ولعل تلك الصفحات التى قدمها « حسين الطماوى » قد عملت على تصحيح البعض من تلك الأخطاء ■

من المجلات العالمية

د. ماهر شفيق فريد

رمسيس الثانى

تحت عنوان « ستة وستون عاما مجيدة » كتب جون بينز ، أستاذ المصريات فى جامعة أوكسفورد ، فى « ملحق التايمز الأدبى » الصادر فى ٢١ أكتوبر مقالة عن كتاب جديد عنوانه « فرعون مظفر : حياة رمسيس الثانى ملك مصر وعصره » من تأليف ك . أ . كرتشن .

يقول كاتب المقال : إن رمسيس الثانى يلى توت عنخ آمون فى شهرته خارج مصر ، ومعابده فى أبى سمبل تلى فى الشهرة هرم خوفو الأكبر الذى يسبقها زمنيا بفترة طويلة . على أن رمسيس الثانى ـ بخلاف توت عنخ آمون ـ شخصية تاريخية واضحة المعالم ، نعرف الكثير عن فترة حكمها الطويلة . وقد ساهمت التماثيل والمعابد التى شادها فى رسم صورة شامخة لمصر ، تقف على النقيض من « التوازن وحس التناسب بين الأشياء » اللذين يرى بعض علماء المصريات أنهما يميزان الثقافة المصرية عموما .

بيد أن التوازن يتجلى حتى فى تماثيل أبى سمبل الهائلة ، فهى تماثل ـ وإن تكن تكبر فى الحجم ـ التماثيل المصرية المصغرة . والتوازن ، أو مجرد الحس الإنسانى ، يتجلى أيضاً فى فترة حكم رمسيس الثانى ، وهى فترة بقيت لنا منها شواهد كثيرة متنوعة تسمح بإعادة بناء صورة المجتمع فى عصره : حتى ولو كان تسعون فى المائة من هذه المادة ـ كما هو الشأن فى مصر القديمة دائماً ـ لا يصور إلا واحدا فى المائة من الشعب : أى أن أغلبه يصور الآلهة والملوك والنبلاء والكهنة ، بينما لا يحظى أفراد الشعب إلا بأقل القليل . إن معلوماتنا عن الحياة اليومية فى ذلك العصر ، والعلاقات الدولية بين بلدانه ، تجعل هذه الحقبة أقرب إلى الطابع العادى ولكنها تجعلها أيضاً أكثر تشويقاً من حقب أخرى أقل شهرة وذات عدد أقل من الآثار .

ونحن نجد أن ك . أ . كرتشن ، الذى يعد فى الطليعة من بين مؤرخى عصر رمسيس ، يقدم كتابه هذا بقوله إنه « للمتعة ، لا للدرس » باعتباره جزءاً من عمل أكاديمى ينوى إصداره عن « الأسرة التاسعة عشرة » من الأسرات المالكة فى مصر القديمة . وكتابه هذا هو أول محاولة من نوعها لتقديم تاريخ شعبى ـ أى لغير المتخصصين ـ عن فترة حكم ملك واحد فقط . وإذ يفترض المؤلف ان القارئ جاهل بموضوعه ، يقدم موضوعه الأساسى على شكل صور تخطيطية للتاريخ المصرى حتى بدء فترة حكم رمسيس الثانى ذاته (حوالى عام ١٢٧٩ قبل الميلاد حتى عام ١٢١٣ قبل الميلاد) ثم يتقدم إلى العصر الرومانى ، متتبعا صورة رمسيس فى العصور اللاحقة ، حيث انه يظهر مثلا فى سوناتة للشاعر الانجليزى شلى عنوانها « أوزيماندياس » ملك مصر (وهو اسم مستعار يغلب على الظن ان شلى أراد به رمسيس الثانى) ، كما يظهر فى فيلم « الوصايا العشر » للمخرج الأمريكى سيسل دى ميل وفى أعمال أخرى تالية . وفى حدود هذا الإطار يقدم كرتشن تاريخاً سياسياً لفترة حكم رمسيس الثانى ، وأسرته الملكية الضخمة ، ونظم الإدارة والاقتصاد فى عصره ، والدين ، ومجتمع العمال الذين سخرهم لرفع ذكره . ويتضح تمكن المؤلف من موضوعه فى كل قسم من كتابه ، بحيث نخرج بصورة دقيقة ، يمكن الاعتماد عليها ، لفترة حكم رمسيس الثانى .

إن كرتشن يسوق الكثير من المقتطفات من المصادر القديمة ، ويوحى بنكهتها المميزة ، خاصة حينما يتطرق إلى المراسلات بين الملوك . فهو يسوق مثلا فقرة من رسالة بعث بها رمسيس إلى ملك الحيثيين ، رداً على تساؤل هذا الأخير عما إذا كانت هنالك أدوية تساعد النساء على الإنجاب . يقول رمسيس : « أما عن ماتانازى ، شقيقة أخى (ملك الحيثيين) .. فهل هى فى الخمسين ؟ كلا ، من المحقق انها بلغت الستين ! وليس بوسع أحد أن يجيئها بدواء يساعد على الإنجاب . ولكن إذا أراد إله الشمس وإله العواصف فبديهى انها يمكن أن تنجب » .

وفى الكتاب فصول تركيبية عن مؤسسات حكم رمسيس ، يتميز من بينها الفصل الخاص بنظام الملكية . وربما كان هذا الفصل هو أكثر ما كتب فى بابه حصافة إذ يتقدم بحجة مسببة ، وليس مجرد تعليق على مختارات من مصادر التاريخ المصرى القديم .

وتتخلل النص تعليقات جانبية تمتاز بروح الفكاهة ، وتعكس استمتاع المؤلف بالكتابة عن موضوعه . وهذه التعليقات ذات أثر مزدوج : فهى ـ من ناحية ـ تقيم مسافة بين الموضوع والقارئ ، ومن ناحية أخرى توحى بأن مصر القديمة كانت شديدة الشبه بالعالم الحديث ـ وهى نقطة يوردها كرتشن صراحة . إن هدف المؤلف هو ان يسلى قارئه ، وهو يدرج الكثير مما يدخل فى باب الخيال أكثر من دخوله فى باب الحقيقة ، موضحاً ـ فى مثل هذه المواضع ـ ان ما يقوله خيال .

ليس بين أبناء مصر القديمة من كتب وصفاً مستمراً ، متجرداً عن الهوى ، لأحداثها التاريخية أو اتجاهاتها الفكرية والوجدانية . وهى فى هذا تختلف عن التاريخ الإغريقى والرومانى الذى خلف لنا نصوصاً عديدة قادرة على أن

تساعد مؤرخى هذا التاريخ ، وتقدم نموذجاً للطريقة التى يمكن أن يكتب بها التاريخ السياسى والاجتماعى لتلك العصور. ليس بين مؤرخى الحضارة اليونانية من تابع أسعد حظاً من مؤرخ الحضارة المصرية ، ومهمته أسهل كثيراً : فهذا الأخير لا يجد مؤرخاً مصرياً صميماً يوجه خطاه ، ويدرس ثقافة فيها من عناصر الانقطاع عن عالمنا الحديث أكثر مما فيها من عناصر الاتصال . ليست هناك ، فى الحقيقة ، طريقة متفق عليها لتحليل التاريخ السياسى المصرى ، وقد يستحيل التوصل إلى مثل هذه الطريقة فمواد كتابة التاريخ المصرى القديم مبعثرة متشذرة ، على نحو لا يسمح بتحويلها إلى قصة متسقة متصلة .

على أنه من الممكن ــ فى مقابل ذلك ــ أن ترسم صورة مفصلة ــ إلى حد معقول ــ للمجتمع المصرى القديم فى فترة أو فترتين . والدكتور كرتشن يحقق هذه الغاية على نحو فعال : أما عندما يبدأ فى الحديث عن دوافع رمسيس الثانى ومعاصريه ، أو يصدر أحكاماً على مدى نجاح سياساته ، أو على قيمة الملوك والمديرين فى عصره ، فإنه ــ ببساطة ــ يرجم بالظن ، حيث أنه ليست هناك أطر مرجعية موضوعية يمكن الاحتكام إليها فى هذا المجال .

ويختم كاتب المقالة مقالته بقوله : إنه لما يومئ إلى مكانة هذا الكتاب ونوعيته إنه يثير قضايا منهجية من الطراز الذى ألمعنا إليه . إن كتاب « فرعون مظفر » يرسى معياراً جديداً لدقة التناول وثراء العرض وعمق المعرفة فى الأعمال المبسطة غير الموجهة إلى فريق المتخصصين . وعلينا أن نشعر بالعرفان نحو مؤلفه ، الدكتور كرتشن ، لما اتسم به عمله من اكتمال وحيوية وجهد .

فى الأدب الايطالى

وندع « ملحق التايمز الأدبى » الصادر فى ٢١ أكتوبر إلى الملحق الصادر فى السابع من الشهر ذاته حيث نجد مقالة بقلم بروشو ، المحاضر فى اللغة الإيطالية وآدابها بكلية بدفورد ، إحدى كليات جامعة لندن . والمقالة عرض لكتاب جديد صدر فى مدينة تورين الإيطالية فى ألف وخمس وسبعين صفحة ، يحمل عنوان « الأدب الإيطالى ، الجزء الأول » ، أشرف على تحريره وإصداره ألبرتو أسور روزا .

يقول بروشو صاحب العرض : تحت عنوان عام هو « الأدب الإيطالى » بدأت إحدى دور النشر فى تورين سلسلة جديدة تمتاز بالطموح ، رسم لها ان تتضمن تسعة مجلدات ، ويشكل هذا المجلد الجسيم مقدمتها أو الجزء الأول منها . وبالرغم من ان موضوع السلسلة هو الأدب ، وان منهج التناول تاريخى ، فإن الحصيلة النهائية ليست تاريخاً أدبياً بأى معنى من المعانى المألوفة : وعلينا أن ننتظر حتى يصدر الجزءان السابع والثامن لكى نقرأ عن تاريخ وجغرافية الأدب الإيطالى (وإضافة كلمة « جغرافية » هنا مؤشر آخر يومئ إلى ابتعاد هذه السلسلة عن المواضعات المتعارف عليها لكتابة التاريخ الأدبى) . وفى حقل مزدحم بالأعمال كحقل الأدب الإيطالى ، نجد أن جدة التناول هى وحدها ما يمكن أن يبرر إضافة عمل جديد إلى الأعمال السابقة . ونحن نجد أن ناشرى هذا الكتاب يقدمونه بقولهم : « قد تكون هناك أعمال أفضل من هذا العمل ، ولكن من المحقق انه لا يوجد ما يشبهه ، داخل إيطاليا أو خارجها » . وإذا حكمنا على هذه الدعوى من واقع هذا المجلد الأول ، فسنجد أنها دعوى صائبة لها ما يبررها .

إن هذا الكتاب تاريخ أدبى موجه لقارئ الثمانينات ، فهو يشتمل على إشارات إلى الشكلانية ، والبنيوية ، ومابعد البنيوية ، والسميوطيقا (أو علم الإشارات والعلامات) ، وكل تطور حديث فى حقل نظرية الأدب أو اللغويات . ويلح الكتاب على الصلة بين إبداع الأدب والأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية . وهو يسمى الكتاب منتجين ، والقراء مستهلكين ، والكتب منتجات ، كما أن الجزء الثانى الذى لم يصدر بعد سيحمل ببساطة عنوان « الانتاج والاستهلاك » . ويقدم هذا النموذج القائم على قانون العرض والطلب مفتاحاً لمنهج الكتاب ، وهو منهج نابع من علوم الاجتماع والاقتصاد والسياسة . لم يعد الأدب ــ فى هذا المنظور ــ مقولة متميزة وإنما هو جزء من نشاط إنسانى متصل .

وينقسم هذا المجلد الأول إلى قسمين طويلين ، نظم كل منهما على أساس تاريخى ، ويشتمل على فصول كتبها خبراء فى الموضوع ، والكثير منهم أقرب إلى أن يكونوا مؤرخين منهم إلى أن يكونوا نقاداً أدبيين . إن القسم الأول سجل للعلاقات بين المثقفين والسلطة فى المجتمع الإيطالى منذ بلاط العصور الوسطى حتى موت الشاعر والمخرج الإيطالى بازولينى فى عام ١٩٧٥ . أما القسم الثانى فهو بمثابة مسح للدور الذى لعبته المؤسسات الثقافية ــ من جامعات ، وطوائف دينية ورهبانية ، ومجامع أدبية ولغوية ، وصحف ومجلات ثقافية ــ من حيث علاقتها برجال الأدب فى هذه الفترة الزمنية الطويلة ذاتها .

ويختم بروشو عرضه بقوله : هذا كتاب موجه لمن اعتنقوا عقيدة مؤلفيه بأنه ليس هناك إبداع أدبى صرف ، وأن الأدب نتاج اجتماعى لا يختلف ــ من حيث الأساس ــ عن باقى الأنشطة . سوف يجد القارئ فى هذا الكتاب الكثير مما يعلمه وينبهه ويوحى إليه ، ولكنه لن يجد فيه ما يزعزع اعتقاده بأن الأدب ــ والفن عموماً ــ ذو قيمة فريدة ، وأن الأدب الخلاق يحمل فى طواياه ما يميزه عن سائر الأنشطة الاجتماعية .

الشاعر الايطالى دانو نزيو

وعلى ذكر الأدب الإيطالى ننتقل إلى « ملحق التايمز الأدبى » الصادر فى ١٤ أكتوبر حيث نجد مقالة عن الشاعر الإيطالى جابريل دانونزيو بمناسبة صدور كتاب عنه فى مدينة تورين الإيطالية من تأليف باولو آلاترى .

تقول شيرلى فينول كاتبة المقالة : إن باولو آلاترى ـ فى هذه الترجمة الجديدة لحياة دانونزيو ـ يوضح رغبة الشاعر الإيطالى فى أن يحيل حياته إلى عمل فنى جميل . وينعكس هذا فى رغبته فى إضفاء الطابع البطولى على أعماله كما ينعكس فى أسلوب الحياة الباذخ الذى كان يحب أن يعيشه . وهذه الرغبة ذاتها نجدها من وراء الأدوار المتباينة التى لعبها فى حياته : دور الجمالى النزعة من أبناء نهاية القرن الماضى ـ على طريقة بودلير وأوسكار وايلد ـ ودور الرجل الطامح إلى أن يغدو رجلاً خارقاً للمألوف . ودور الشاعر المتغنى بالقومية الإيطالية . ودور البطل العسكرى الذى استولى على بلدة فيوم الإيطالية على نحو غير قانونى . وأراد أن يقيم فيها جمهورية صغرى مستقلة عن بقية إيطاليا . وحكمها ـ لفترة قصيرة ـ بأسلوب الحكم المطلق . وكأنه أحد أمراء عصر النهضة الإيطاليين من طراز أسرة بورجيا والمدتشى . وأخيراً دور الناسك المعتكف فى بلدة فيتوريالى الذى غدا سجين أسطورة كان هو أول ناسجيها

ومهما يكن من أمر . فإن تأثير دانونزيو الكبير فى معاصريه ـ من حيث الخيوط الأدبية . واللغة . بل وطريقة السلوك والديكور الداخلى للبيت ـ وتحوله من شاعر إلى سياسى أوشك ـ فى وقت من الأوقات ـ أن يسبق موسولينى إلى تزعم انقلاب يمينى لنظام الحكم فى إيطاليا ـ أمور يصعب فهمها معزولة عن سياقها التاريخى . ودون تحليل دقيق للمناخ الأدبى والاجتماعى والسياسى الذى كان يسود إيطاليا بعد توحيدها حديثا وترمى هذه السيرة الجديدة إلى رسم معالم هذا السياق وقد كان صاحبها آلاترى ـ الذى سبق له ان وضع عدداً من الكتب التاريخية عن هذه الفترة ـ مؤهلاً لوضع هذه السيرة التى جاءت وافية وصادقة فى آن واحد ◆

محمود قاسم

كيرت فونجوت
وظاهرة الأدب المعروف باسم أدب الخيال السياسى

كان أدب الخيال العلمى دوما فى نظر الكثيرين أدبا هامشيا . والغريب أن الكثير من المهتمين بالآداب الجادة لايزالون ينظرون إليه نفس النظرة .. لكن أدب الخيال العلمى استطاع أن يتحرر من الإطار الضيق الذى التصق به سنوات طويلة . خاصة منذ منتصف القرن التاسع عشر . حيث بدأ يستولى على كل أشكال الأدب . وقد ازداد انتشار النوع حين أمسك بعض العلماء من شتى أنواع المعرفة بالقلم كى يبسطوا معارفهم فى إطار أكثر جاذبية ومتعة .

وقد شهد أدب الخيال العلمى ثلاث مراحل هامة : المرحلة الكلاسيكية التى شهدت الطلائع الذين ظهروا فيما قبل القرن العشرين . وهذه المرحلة تمثل التجارب الأولى فى النوع . ولعل جول فيرن وهـ. ج . ويلز أبرز كتابها .. أما المرحلة الثانية فقد ولدت فى الولايات المتحدة فى ثلاثينات القرن الحالى . ولم يتخل كتاب هذه المرحلة عن العوالم التى صنعها الكتاب الكلاسيكيون فى النوع .. فقد ظلت التيمات المستوحاة هى نفسها ولكن المعالجة تغيرت . وكما يقول الناقد الدكتور هيجنز : « إن هذه المرحلة تتسم بالتخلى دون رجعة عن المنظور المتخلف لمذهب تشبيه كل الكائنات بالإنسان » ..

أما المرحلة الثالثة فسوف تنبع من نفس المعيار . وفيها يقحم الكاتب خياله إلى آفاق صعبة التخيل من قبل الجهلاء بأسراره . وقد نجح كتاب هذه المرحلة فى العثور على أرض للتأمل العلمى والايدولوجى والسياسى والثقافى فى آن تتصل أو تتقاطع فى غالبيتها بالرغم من ظاهرها . مع الاهتمامات المعاصرة العظمى . ومن كتاب هذه ا ه المرحلة المعاصرين اسحاق ازيموث وبيير بول وأرثر كلارك وكيرت فنجوت الصغير ..

وعن فنجوت تقول مجلة الاكسبريس الصادرة فى ٢١ فبراير ١٩٨١ م : انه أحد الكتاب النادرين الذى خلق مرحلة أدبية هامة اسمها « الفنجوية » وأن تكون فنجوى لدى الأمريكيين يعنى أن تكون عازفا على نغمة تمثل مزيجا من أشياء عديدة من المزاج الأسود . والفنتازيا الوردية . والتخيل الملتهب . للانجازات العلمية ورقة المرارة لقلوب جريحة فى عالم أصبح الشرفيه نادرا وترتدى الطوبوية ملابسا داخلية ..

أما فنجوت فيقول عن نفسه : « أنا رجل مسالم إلى حد بعيد ، فأنا لا أناضل أبدا من أجل إنقاذ حياتى . وإذا قلت هذا يسألنى الناس ماذا لو هدد ابنتك الصغيرة الشقراء حادث خطف من قبل أحد المتعصبين حاملى البلطة ...؟ .. حسنا . سأحاول أن أنزلق بين ابنتى والبلطة . فأنا فى الثالثة والخمسين . وسأترك كل كتبى خلفى .

وولد فنجوت فى ولاية انديانا يوليس فى ١١ نوفمبر عام ١٩٢٢ م . فى عائلة من أصل ألمانى . وهو الابن الأصغر لأب مهندس . وقد عاش كيرت وسط أسرة تهتم بعلوم الطبيعة . فأخوه أحد علماء الفيزياء تمكن من ابتكار السحب الصناعية وقد دفع هذا بكاتبنا إلى أن يدرس الكيمياء الحيوية وعلوم الانثروبولوجيا إلى جانب الآداب . وقد تأثر كثيراً بتجربة أسرة أثناء الحرب العالمية الثانية .. كما أثر فيه انفجار القنبلة الذرية فوق مدينة هيروشيما . وانعكس هذا التأثير على كتبه وخاصة روايتيه : « المذبح رقم ٥ » و« مهر القط » . وبعد أن انتهت الحرب عمل صحفيا فى « شيكاغوسيتى نيوز » . وبدأ حياته بكتابة القصص القصيرة . ثم نشر روايته الأولى « عازف البيانو » عام ١٩٥٢ م . وتتابعت أعماله التى من أهمها : « فريسة المشنقة » و« أفكار البطل » و« صرخة طائر برى فى صحراء ماهاتن » ..

فى روايته « المذبح رقم ٥ » يتحدث عن مأساة جندى أمريكى سابق أصابته حالة من الهذيان أثر قذف مدينة ورسدن بالقنابل . وهى المدينة التى أسر فيها كيرت فى فبراير عام ١٩٤٥ م . والتى مات فيها أكثر من ١٣٥ ألف نسمة من العسكريين والمدنيين . ويفوق هذا العدد صرعى الحرب الذين ماتوا فى هيروشيما . والجندى هنا تؤلمه الحادثة . يدرك أن سكان الأرض لم يعودوا يعرفون شيئا عن اليوتوبيا المنشودة . يتطلع إلى أعلى بفكره . هناك فى السماء إلى كوكب غير موجود يدعى سبريس . مكان بعيد لا أحد يراه سواه . ثم يبدأ فى التخاطر مع سكان هذا الكوكب .

ويختار الكاتب هنا موضوعا واقعيا . لعله حادث حقيقى . كى يصعد ببطء شديد ببطله إلى عالم آخر . حتى لو كان هذا الصعود فى ذهن أبطاله دون سواهم من البشر . وذلك مثلما فعل فى رواية أخرى نشرت فيما بعد تحت عنوان « مهر القط » .

فهناك صحفى يدعى جوناس يود أن يعرف ماذا حدث للعلماء الذين اخترعوا القنبلة الذرية فى نفس اليوم الذى ألقيت فيه القنبلة فوق هيروشيما . يتصل بالعالم هونيكر ويسأله عن مشاعره . يرد الرجل بعبارات بالغة البرود قائلا : سيدى . لقد استطاع العلم أن يصل إلى المدى الذى يتغلب به على الخطيئة . يتساءل هوينكر : قل لى ما هى الخطيئة ! . لقد مات هوينكر فجأة بعد أن حاز على جائزة نوبل فى ظروف غامضة وترك اختراعه لابنه فرانكلين وابنته انجيلا . يعرف جوناس أن هوينكر قد اخترع مادة مدمرة صرف عليها من النقود التى حصل عليها من الجائزة . فإذا كان نوبل قد اخترع الديناميت . فاننا أمام أنموذج معاكس لنوبل . يعرف أنه يمكنه أن يحصل على سر جديد خاص بالتحقيق الصحفى . يقبع هناك فى جزيرة سان لورنزو الإيطالية . يعرف هناك أن الجزيرة أصبحت مستعمرة لرجل يدعى مونزانو يتعرف على ربيبته التى تدعى منى .. زنجية شقراء يقع جوناس فى هواها .. يعامل السكان زعيمهم كأنه مبشر جديد . انه هوينكر الذى جاء هنا بعد أن اختفى من الولايات المتحدة . لقد جاء هنا ليعلن نفسه مسيحاً جديداً فوق الجزيرة . وعليه أن يخلق شعائر جديدة تخصه وحده . يضع تعاليمه الخاصة التى تتفق مع « الخطيئة » أنه رجل من عصور المستقبل . لا يموت ولا يصعد إلى السماء . أشبه بشخصية كيرتز فى رواية « قلب الظلمات » لجوزيف كونراد . لكن كيرتز يموت على أيدى جندى انجليزى . أما هوينكر فيبقى إلى الأبد .

وفى رواية « فريسة المشنقة » يحاول الكاتب أن يغزو نوعاً جديداً من الخيال العلمى يعرف حاليا تحت اسم أدب الخيال السياسى .. نحن هنا أمام رجل يدعى والتر شتروبيك تخرج من جامعة هارفارد . انه الآن فى الثامنة والستين من عمره . عاش تقريبا كل أحداث القرن العشرين . اعتنق الشمولية فى الثلاثينيات وأصبح بيروقراطيا فى عهد روزفلت . ثم جند فى الجيش وأدين فى محاكمات نورمبرج .. ثم عمل مستشاراً للرئيس السابق ريتشارد نيكسون وأدين فى قضية ووترجيت . لقد أصبح شاهداً على عصره بكل معنى الكلمة .

ويروى فنجوت حكاية شتروبيك كأنها من قصص الأساطير . رغم أنه يتحدث عن شخصيات واقعية عاشت بيننا ولاتزال تؤثر فينا . سلفادور دالى . جين فوندا . ونيكسون . ومع ذلك فلانشعر أن الرواية

تنتمى إلى الواقع . هناك ثورات اجتماعية وأزمات اقتصادية . فإذا كان المثل الإنجليزى يقول : « إن السماء تمطر أحيانا كلابا وقططا » فإن السماء هنا تمطر رجالا مهدمين وآفاقين من أصحاب المليارات .

فشتروبيك طائر سجين فى أقفاص عديدة . فبعد أن خرج من السجن عقب محاكمات نورمبرج حبس نفسه داخل مليون دولار يمتلكها . عمل فى صحيفة نيويورك تايمز كمحرر صحفى . واعتبر نفسه أكبر المتآمرين الذين لايعرفون شيئا فى فضيحة ووترجيت . ويكتب أنه يمتلك الكثير من الذكريات الخاصة التى تتعلق بحياة نيكسون : « كانت ابتسامته تجعلنى أفكر دائما فى الرذاذ الوردى الذى يخرج من فمه حين يتكلم » .

يجتر شتروبيك ذكرياته البعيدة ويتحدث عن

كيرت فونجوت



أصدقاء الشباب . وفتاته المناضلة كاثلين أولونوى وعلاقته بها من أجل مصالح العمال والنقابيين فى السنوات التى اختنق فيها الشمولية . يقول عن هذه المرحلة : « فى تاريخ أمريكا . شهدت الحركة النقابية تاريخا أشبه بالروايات الإباحية . وعلينا ألا نتكلم كثيراً حول هذه التجربة . لكن عليك أن تتحدث عن الأجداد الذين ساهموا فى حرب الساكسون بدلا من الكلام حول الذين يناضلون ضد وضعية العامل المتدهورة » .

ويصدم شتروبيك عندما يكتشف أن من حوله ينتمون إلى إحدى المؤسسات السرية التى تديرها السيدة جراهام التى تترك بصماتها على حياة كل من يحيط بها . كانت زميلته يوما فى جامعة هارفارد . انها أشبه بهيوارد هيوز المليونير الأمريكى الذى عاش فى غرفته منعزلا عن المجتمع دون أن يتصل به اتصالاً مباشراً . يلتقى بها فى محطة الركاب الرئيسية بنيويورك . لقد فقد حماسه .

أما هى فلاتزال تؤمن بأفكارها القديمة بالرغم أنها لا تزال لهاأسهماً كثيرة فى شركات رأسمالية . تقول له : « بعد أن أموت . فلتنظر إلى جلد حذائى الأيسر .. ستجد وصيتى به . سأترك مؤسسة رايماك إلى أصحابها الحقيقيين . الشعب الأمريكى » .

يرد : « الاقتصاد الامريكى صلب . وماتقولينه ليس سوى نكتة يسمعها الناس من وقت لآخر » .

أما هو فيدفعه حبه للنفوذ إلى شراء جريدة بحثاً عن ثراء أكبر . عندما يسمع الأخبار فى الراديو يقول : إن المذيع يتكلم عن الحياة كأنها ملهاة بدون أخطاء أو تعقيدات ، مما يجعلنى أشعر كأننى أركب عربة تجرها الخيول .

يقول شتروبيك معلقاً على مايحدث حوله : « لا يوجد فى المدينة سبب يجعلنا نتواجد على الأرض . فنحن الذين ابتكرناها » . أما فنجوت فيقول : هذا بلد مزعج للكاتب . الكتابة فيه سم بطىء المفعول . لو فكرنا فيما كتبناه منذ ثلاثين عاما . فسوف نكتشف أنه لم ينتج سوى جيلا من الجنود الفاسدين » .

فى هذه الرواية لم نر سفن فضاء . أو مخابر ومعامل . ولكننا أمام جو واقعى . وأشخاص حقيقيين تنطق فى الرواية بما لم تقله فى الواقع . تتصرف بما ليس فى سلوكها .

وفى روايته الأخيرة « صرخة طائر برى فى صحراء مانهاتن » يتناول موضوعاً آخر من منظور الخيال السياسى . حيث يتنبأ بسقوط الولايات المتحدة . يتحدث عن السيرة الذاتية لآخر رئيس سيحكم البلاد قبل سقوطها وكأنه جيبون الذى كتب عن سقوط الامبراطورية الرومانية . ولكن فنجوت يصف مستقبلا قد لا يأتى قط وقد لايكون قريبا . يتحدث عن بلاده بعد أن أصبحت أطلالاً هشة . تحطمت كل الآليات التى صنعتها الحضارة . يهرب الناس إلى اطلال مانهاتن . حى نيويورك الشهير الذى أصبح « جزيرة الموت » . الرئيس الأخير يدعى « اوبو » عليه أن يخضع لحكم ملك المشمان ولدون أكلاهوما وقرصان البحيرات الكبرى وهناك مسيح هارب . انها نهاية الأمة الأمريكية حيث لم تعد توجد أسرات ولا أناس .

وقد يصدم القارئ فى روايات فنجوت . ويتساءل : « وأين هذا العالم من أجواء الفضاء الذى وصفه كتاب الخيال العلمى الكبار .. الجواب أن فنجوت أقرب إلى زميله الأمريكى راى براديورى . يظل متعلقا بأمنا الأرض . يفكر فى مشاكلها . ويضع الحلول لإنقاذها من الأمراض الحضارية التى لحقت بها .. ويبتعد قليلا إلى أزمنة قريبة للغاية ممزوجة بأحداث دارت فى الماضى القريب . فالقنابل الذرية تتحول إلى اختراع يمكنه ان يجمد مياه البحار . ولذا فإن شخصياته مصنوعة من إيقاع عصرنا ترتدى رداء شفافاً وعلينا أن ندرك تماما كل أبعاده . وقد نؤمن بما يتخيله الكاتب . وقد لا نؤمن . لكن بلاشك فإن شخصياته أكثر تعقيدا من الكاتب نفسه ◆



ميلان كونديرا وظاهرة الأدب المنشق فى الأدب التشيكى

ترى إلى أى حد يمكن أن تنجح دعوة الاتحاد السوفيتى لكتابة المنشقين أن يعودوا إلى بلادهم ويكتبون بنفس الحرية والعطاء الذين يكتبون به خارج البلاد .. ؟

ذلك هو السؤال المطروح الآن .. ليس فى المعسكر الشرقى وحده . ولكن فى دول الغرب التى استفادت كثيراً من هؤلاء الأدباء الذين حولتهم إلى أبواق دعاية .. لدرجة أصبح من المتعذر معرفة إلى أى المعسكرات يميل هؤلاء المنشقون .. هل ميلان كونديرا تشيكياً أم فرنسياً .. هل سولجنتسين روسيا أم أمريكيا .. نفس الكلام يمكن أن نقوله على العديد من الذين وجدوا فى وسائل الإعلام الغربية أبواقاً جيدة لرواج بضاعتهم ضد بلادهم ..

نحن لا نناقش وضعية الكاتب فى دول المعسكر الشرقى .. ولكننا نطرح سؤالاً : هل يمثل هؤلاء الأدباء المنشقون تياراً هاماً وجاداً .. ؟ وهل إبداعهم أكثر جودة لأنهم بحثوا عن الحرية فى المعسكر الغربى .. وهل الأديب الذى لم ينشق هو كاتب من الدرجة الثانية ؟

فى هذا الشهر صدر كتاب جديد لميلان كونديرا تحت عنوان « فن الرواية » .. يقول فيه أن الغرب شغوف بمطاردة وملاحقة القمع السياسى . وراء حملة للدفاع عن حقوق الإنسان نظراً لما تحتل هذه المسألة من أهمية بالغة فى المعادلة السياسية . وبين الجبارين بصفة خاصة .

وما دمنا نتحدث عن أديب تشيكى فيجب أن نلقى بعض الضوء على نماذج من الأدب التشيكى . فبلا شك أن تشيكوسلوفاكيا قد قدمت فى السنوات الأخيرة العديد من الأدباء الذين أبدعوا فى مجالات الرواية والشعر والمسرح . وقدم بعضهم أدباً سياسياً وهو قابع فى بلاده . لعل من أشهرهم الشاعر لاديسلاف نوفسكى وياروسلاف سيفرت الذى حصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٤م وتوفى بعد ذلك بعام واحد .. وهما يمثلان نموذجين لأدباء هاجموا بلادهم فى صحفها ومجلاتها .. رغم أن بعضهم تعرض للاضطهاد إلا أنهم لا يزالوا يعملون فى بلادهم .. وكذلك هناك روائيون من طراز فرانتز فيرفــــل وجوزيف سكفورشكى ، وهم يحظون بشهرة واحترام داخل تشيكوسلوفاكيا لكنهم أقل شهرة خارجها من أى كاتب يقوم بالعزف على وتر المعارضة السياسية ويقدم أدباً سياسياً منشقاً عن سياسة بلاده ..

فإذا أخذنا أنموذجاً من سكفورشكى . فقد دارت أحداث روايته « الجبناء » بين الرابع والحادى عشر من مايو عام ١٩٤٥م . الراوى هنا اسمه دانى . وهو شاب تشيكى يتحدث عن تجربته مع الأيام الأخيرة من نهاية الحرب العالمية الثانية . فقد رأى هروب آخر الجنود الألمان القادمين من الجبهة الروسية . ورأى فى بلاده العديد من حركات المقاومة الشعبية من كل طوائف الشعب . يعيرونه أسلحة كى يحارب . لكنه يرى أن هذه الحرب لا تنتمى إليه بالمرة . فالحياة بالنسبة له ولأصدقائه هى المتعة وموسيقى الجاز والفتيات الحسان . يرى - كشاب برجوازى - أنه لا يوجد شئ يستحق الاهتمام مما يدور حوله . وبالتالى ليس عليه أن يحمل السلاح . بل أن يبحث عن سعادته الخاصة ..

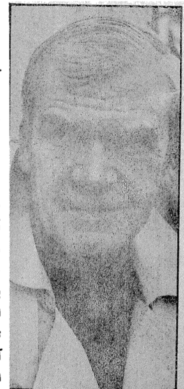
وقد انتهى جوزيف سكفورشكى من هذه الرواية عام ١٩٤٩م . ولكنه لم ينشرها إلا بعد عشرة أعوام . وهو يرى أن الجبناء موجودون فى كل مكان . وأنه لا يمكن لإنسان أن يصفح عما ارتكبوه . ولعل الكاتب يغدو بنفسه صورة لأحد أبطاله .. فهو يهاجر إلى أمريكا الشمالية بعد أعوام كى يصبح كاتبا منشقا ..

أما ميلان كونديرا .. فان النقاد يربطون بين أدبه - حتى وإن كان غير سياسى - وبين دخول قوات الاتحاد السوفيتى إلى تشيكوسلوفاكيا فى النصف الثانى من عام ١٩٦٨م . وقد استفاد كونديرا من ذلك فأثار أوروبا الغربية والولايات المتحدة على الروس بعد أن هرب من بلاده بعد هذا الحادث بسنوات .

بدأت الأحداث عندما سافر المخرج الفرنسى جورج ميللر إلى براغ عام ١٩٧٢م لمقابلة ميلان كونديرا كى يدعوه لزيارة باريس بمناسبة العرض الأول لمسرحيته « جاك وسيده » وكان هذا الحادث بمثابة الفتيل الذى أشعل نيراناً بين الكاتب وبلاده .. فقد اعتبرت السلطات التشيكية عرض المسرحية هجوماً مباشراً ضدها .. فأصدرت أمراً بمنع كتبه من الأسواق .. ووجدها كونديرا فرصة للبقاء فى باريس

خاصة أن عروضا لتأليف أفلام سينمائية قد قدمت إليه لتوقيعها . وبعد أن أنهى التزامه بهذه العقود قرر العودة إلى بلاده .. ثم خرج من تشيكوسلوفاكيا مرة أخرى . وسحبت منه الجنسية بعد ثلاث سنوات ..

إذن فهو ليس كاتبا منشقا بنفس الصورة التى نعرفها عن أكثر الهاربين من أوربا الشرقية . فقد فتحت ذراعيها له مثلما فتحت للكثيرين من الأدباء القادمين من شتى أنحاء العالم . فالمنفى يدفع الكاتب إلى أن يكون أكثر نشاطا .. الغريب أن كونديرا قد اندمج فى هذا المنفى وبدأ يكتب رواياته ومقالاته باللغة الفرنسية وكأنه ينفصل شيئاً فشيئاً عن بلاده ..



ميلان كونديرا

وميلان المولود فى براغ عام ١٩٢٩م يتحدث عن نفسه قائلا : « فى احتفالات أعياد الميلاد عام ١٩٤٧م كنت مشدوها برؤية مسرحية « الأبواب المغلقة » لجان بول سارتر . فبعد عرضها بشهرين تولى الشموليون الحكم فى تشيكوسلوفاكيا . وظلت هذه المسرحية بالنسبة لى آخر صورة لا يمكن نسيانها عن الغرب الذى انتزعونا منه بالقوة .. وبعد خمسة عشر عاماً زار سارتر براغ . أرسلت تلاميذى فى معهد السينما كى يحضروا ندوته . عادوا بشوشين وهم يرددون أن الندوة كانت دعاية للحزب » .

ثم يقول : « فى عهد الارهاب عرفت الكثير من أبناء الطبقات العاملة . كنت أخفى كتبى أسفل سريرى . فوق هذا السرير قرأت الرواية التى كثيرا ما تأثرنا بها وهى « الآلهة عطشى » التى كتبت فى باريس عام ١٩١٢ فيما بعد اكتشفت أن مؤلفها كاتب مجهول يعاملونه فى فرنسا بازدراء شديد » .

وقد تمرس كونديرا فى دراسة فنون عديدة منها فن السينما والمسرح . وذلك قبل أن يتجه إلى كتابة الرواية . ومن المعروف أن كونديرا قد عمل مدرساً بمعهد السينما ببراغ . وهو زوج للمخرجة السينمائية المعروفة فيرا تشاكوفا صاحبة فيلم « تفاحة آدم » وهو يكتب الدراسات الأدبية . ويلقى المحاضرات فى بلاد عديدة بأمريكا الشمالية وأوربا .

قدم كونديرا للمكتبة الأدبية مجموعة من الروايات والدراسات منها مجموعة قدمها فى تشيكوسلوفاكيا مثل « قصص حب لا جدوى منها » ، « الممازحة » و « حفل وداع » و « الحياة فى مكان آخر » أما أشهر كتبه فى المنفى فهو « كتاب الضحك والنسيان » ١٩٧٩م . و « بساطة الوجود التى لا يمكن الدفاع عنها » ١٩٨٤م وأخيراً « فن الرواية » ١٩٨٦م .

ولعل الكتابات الأدبية التى تتناول أدب وحياة كونديرا تربط دائما بين أدبه وبين دخول الروس إلى براغ أو مايسمى بربيع براغ . وبين الرقابة على الثقافة التشيكية التى فرضت أثر عام ١٩٦٨م .

إذا كانت روايته « المازحة » كما يقول تقدم صياغة معاصرة لروميو وجوليت فإن كاتبنا يرفض أن يعطيها أى بعد سياسى وذلك مثل أغلب الروايات والمسرحيات التى كتبها فى تشيكوسلوفاكيا . فحول الفيلسوف الفرنسى الشهير ديدرو قدم مسرحيته الأولى « جاك وسيده » . أما شخصية دون جيوفانى التى قدمها موزار فى أوبراه العظيمة . فقد استوحى منها روايته « حفل الوداع » . حيث يتحدث عن شخص يدعى كليما ينوى القيام باجهاض زوجته فى فترة لا تتجاوز الخمسة أيام . وخلال هذه الأيام تدور أحداث الرواية ، كأنها خمسة مشاهد فى مسرحية هزلية . فهناك طبيب يحلم بتوليد الأطفال فى مختبر . وهناك نساء بدينات يثرثرن طيلة الوقت أمام حمام السباحة ويتحدثن حول حقهن النسوى الضائع .

أما الشخصية الثانية . فهى جاكوب المصاب بالتشكك . يعرف أن المضطهدين يمكنهم أن يتحولوا إلى مضطهدين . وأن يتخيلوا بسهولة دورهم عندما يتم تبادل الأماكن . لقد عاش جاكوب طويلا ورأى الكثير . تكفيه لحظة واحدة كى يتحرك عقله . وتقول مجلة الاكسبريس فى عددها الصادر فى ٢٦ يناير ١٩٧٩م أن هذه الرواية ليست وريقة سياسية موجهة ضد سياسة تشيكوسلوفاكيا بقدر ما هى إدانة للكاتب نفسه لأنه اعتقد أنه ما يحدث فى بلاده يحدث فى غيرها رغم أنه موجود فى كل بقاع الدنيا .

وحول نفس المفهوم يتحدث كونديرا قائلاً : « يبدأ كل حدث تاريخى بمعركة التسميات . فقد سمى سكان فيتنام الجنوبية الذين حاربوا ضد الأمريكيين بالوطنيين . وأطلقوا على الأفغانيين الذى عارضوا الغزو الروسى بالثوار . وقد يكون من المؤسف أن نستعيد الوطنيون أرضهم يوما . أو أن يفقد الثوريون ثورتهم .. » .

وعن ظروف كتابته لرواية « الحياة فى مكان

آخر » يتحدث فى مقاله المنشور فى مجلة «كانزان» الأدبية : « فى الاستوديو الذى كنت أعمل فيه ببراغ كنت أكتب الحياة فى مكان آخر . وفجأة عبر بارومبل ــ شاعر تشيكى ــ اكتشفت أننى استعرض كل تاريخ الشعر . وكان لابد أن أتحدث فى روايتى عن كل من رامبو ومايكوفسكى الذى مات بنفس الطريقة التى مات بها ليرمنتوف وشيللى » .

(تعرضت للعصر الستالينى ابان الخمسينيات . تلك الآونة التى عانى منها الشاعر أثناء جهاده . أو عندما انهار الشر وبدأت القيامة تظهر أنيابها للماضى والمستقبل .

وقد كتب كونديرا رواية واحدة ــ حتى الآن ــ فى منفاه تحت اسم «كتاب الضحك والنسيان » . وفيها يفتح الكاتب قلبه محاولا أن يفهم كل مايدور حوله . حيث يعانى من مهمة شاقة تحيطه كى . يظلل متعلقا بأرضه . وهو يجد نفسه يرحل إلى فرنسا مع زوجته فيرا . لقد ترك الاثنان روحيهما هناك . وحاولا أن ينقذا ثقافتهما الوطنية وهما يناضلان ضد النسيان فهذا ليس كتابا عن النسيان بل عن التذكر . ويمزج الكاتب واقعه ببعض الخيال . يتكلم عن مؤرخين اختاروا المنفى . وعن مائة وعشرين ألف مهاجر أصبح الماضى بالنسبة لهم شيئا ثقيلا . يتحدث عن أبيه عازف البيانو الذى أفقدته عذوبة الموسيقى معانى الكلمات ولم يعد يتذوق شيئاً بعد ذلك سوى الحنين إلى الماضى .

والصياغة فى هذه الرواية قريبة من أعمال الكاتب الأمريكى جون شتاينبك وخاصة روايته « تورتيلا





فلات » و« المهر الأحمر » . حيث يمكن للمرء أن يقرأها كقصص قصيرة منفصلة بينما هى رواية واحدة متكاملة . ويتحدث الكاتب فى كل فصل منها عن موقف أو موضوع معين أو عن شخصية مرت فى حياته . هناك تامينا التى تحدث عنها فى فصلين . انسانة نموذجية . تعرضت كثيرا للضغوط الاجتماعية مع زوجها الذى مات .. وانتهى بها الأمر كى تعمل فى أحد المقاهى ..

ثم يحدثنا عن تامينا فى فصل آخر .. هناك شاب مجهول يصحب المرأة الشابة فى سيارته إلى إحدى البحيرات . يقوم صبى بمصاحبتها إلى جزيرة لايسكنها سوى الأطفال . الطفولة هنا هى البراءة والضياع . والحياة بالنسبة لهم هى الحماية والاختناق . لكن هل تم انقاذ تامينا؟ لقد نزل الشاب والمرأة إلى البحيرة مرة أخرى . وبدأ يسبحان بحثاً عن طريق للعودة . دون أن نعرف هل سيصلان أم لا؟ ..

أما فى كتابه الأخير فيرى أن الرواية هى الفن الذى يعبر فيه عن عالمه . وتتشكل اللعبة الروائية فى خلق الشخصيات . انها مواجهة لأنظمة متباينة . ولرؤى مختلفة للغاية . وهى إعادة تشكيل الواقع الإنسانى . هذا الواقع الثرى الحار الذى يتم تجاهله بلا توقف من الفكر الايدولوجى وبواقعه الفريد ◆

من المجلات العربية

مفهوم السببية عند مفكرى الإسلام

محمد أحمد عواد

فى دراسة موجزه عن مفهوم السببية بإعتبارها من المبادىء الأساسية التى عرفها الإنسان منذ وجوده يسعى كاتبها محمد أحمد عواد للكشف عن مفهوم السببية عند مفكرى الإسلام وخاصة فى مجال الطبيعة .. ولأن هذا الجانب من المعرفة لم يقدم عنه نظرية متكاملة قبل أرسطو فقد بدأ المؤلف بالتعريف بالسببية عند اليونان من خلال تحديد أرسطو لموضوع الفلسفة « بالوجود المادى » والذى غايته المعرفة التى تقوم على تفسير الظواهر الطبيعية تفسيراً عقلياً. ولذلك كانت المعرفة عنده تستهدف اكتشاف العلل الأولى للأشياء والتى وجدها أربعة : مادية ، صورية ، فاعلة ، غائية وعلى عالم الطبيعة أن يركز على العلة المادية والغائية لأن الطبيعة تعمل لغاية .

وبذا فإن أرسطو فتح أمام علم الطبيعة مجالات واسعة إلا أن الرواقية والابيقورية لم يستفيدا من هذا الإنجاز ، أما أفلوطين فقد أخذ بنظرية العقل الأربع الارسطية وضمنها نظريته فى الصدور ، وبعد زمن وصل هذا التراث مترجماً للعالم الإسلامى .

• **مواقف مفكرى الإسلام من السببية :**

ينتقل بعد ذلك كاتب الدراسة لتوضيح مفاهيم السببية لدى مفكرى الإسلام وموقفهم منها ... مفتتحا ذلك بموقف الجبرية منها .. مبيناً مفهوم الجبر الذى يعنى « نفى الفعل حقيقة عن العبد واضافته إلى الرب تعالى » لا تأخذ به سوى فرقة « الجهميه » احدى فرق الجبريه . إلا أن الجبرية عموماً لاينكرون مبدأ السببية فى حد ذاته بمعنى أن لكل حادثة سببا لكنهم يقولون أن السبب هو الله .. ويعللون حوادث الطبيعة بالقدره الإلهية الفاعله .

• ومن الجبرية يأخذنا الكاتب إلى المعتزله الذين جعلوا الإنسان خالقاً لأفعاله إذ يقول « فالفعل الإنسانى ينقسم عندهم إلى فعل مباشر لا خلاف فيه وفعل متولد . » وقد بينوا – أى المعتزله – أن وقوع الفعل المباشر بحسب قصده وارادته . . . وفى تصورهم للطبيعه رأوا أن هناك تلازم بين الأسباب والمسببات فالنار تحرق ، والاحتراق فعلها ... والسكين التى تجز الرقبه علة ثانية للقتل ... والعلة الأولى هى الإنسان الذى مارس القتل ، إذ أن العلل والأسباب قد تتعدد وتتسلسل عندهم .. ويبدو أن المعتزله قد استخدموا العلل الارسطية كما أنهم أدركوا ثبات التلازم بين الظاهرتين ، وميزوا بين أن يكون ايجاب العله للمعلول أو يكون السبب للمسبب ، وأن الإتفاق والصدفة مجهول الأسباب لا غير .

• وفى طرحه لمفهوم السببية عند الأشاعره يوضح لنا أنهم رفضوا موقف المعتزلة من الفعل الإنسانى كما قرر أبو الحسن الأشعرى ذلك بقوله : « إن الإنسان له ملكة قادرة ولكن

ليست خالقة ... أى أنها قادرة على كسب الأفعال لا على خلقها ، وقد هوجمت هذه النظريه من المعتزله واثبتوا أن هذا الأمر يوجب أن يقع الفعل لفاعلين وهذا مستحيل منطقياً .

واثناء حديثه عن الأسباب والمسببات يقدم لنا رأى الباقلانى الذى لا يرى أن الله خلق العالم لعلة لأن « العلل لا تجوز عليه »، إلى التطوير الذى أحدثه الغزالى فى هذا الصدد والذى يؤكد أن التلازم بين العلة والمعلول ليس واجباً بل ممكنا يجوز أن يقع ويجوز أن لا يقع .. ويقول الباحث محمد أحمد عواد : « أن الغزالى فى نقده لمبدأ السببيه كان يريد أن يفتح مجالاً للمعجزات وأن يعطى القدرة الإلهية صفتها المطلقة .

• وحينما تعرض لموضوع السببية عند علماء الأصول قال إنهم أخذوا بالعلة عند تعرضهم لمبحث القياس وهى عندهم « مناط الحكم » وقد كانت هناك فروقاً دقيقة – عندهم – بين السبب والعله « فقد يراد بالعله المؤثر ، وبالسبب ما يفضى إلى الشىء فى الجمله أو ما يكون باعثاً عليه فيقترنان » ويخلص الباحث إلى القول « بأن علماء الأصول اعتمدوا على مبدأ السببية الذى يقرر وجود سبب لكل حادثه ، وهم لا يجدون تعارضاً بين الأخذ بالفاعل المطلق للأشياء وبين العله » .

• أما فى مناقشته لمبحث السببية عند الفلاسفة فقد بينه لنا ذلك مما تضمنته أراء فلاسفة الإسلام الكبار الكندى ، وابن سينا ، وابن رشد فالكندى الذى يرى العلل الطبيعية أربع ، وذهب إلى أن هناك علة نهائية هى العلة الأولى . وأن العلل مرتبة بارادة باريها . وعند ابن سينا أن العلل أربع كما أوردها أرسطو وبالرغم من تركيزه على مبدأ السببية فى عالم الطبيعة إلا انه ربط ذلك أيضاً بالعلة الأولى وترقى العلل كلها إليه . أما ابن رشد فقد بين أن كل موجود له طبيعة وفعل يخصه ، وأن الموجودات المحدثة لها أربعة أسباب فاعل ومادة وغاية وصورة . يقول كاتب الدراسة : « لقد أرجع ابن رشد مبدأ السببية إلى صورته الأرسطية وقدم شرحاً لهذا المبدأ فى كتابه السماع الطبيعى وتعرض له فى تلخيص كتاب البرهان » .

• وقد رأى أن المتصوفين جميعاً على اختلاف مشاربهم يندرجون تحت مفهوم الجبرية للسببية . وقد قدم بعض فلاسفة الصوفية نظريات متكاملة حول اعتبارهم أن الله هو المسبب الوحيد مثل السهروردى الذى رفض الفكره الارسطيه التى تقرر أن الصورة علة صورية للهيولى – وأن الهيولى عله ماديه للصورة » .

• ويختم الكاتب دراسته بتناوله السببية عند العلماء متعرضاً لرأى جابر بن حيان والذى يرى أن التلازم بين العله والمعلول ليس علاقة ضرورية فى طبيعة الأشياء وإنما هو التلازم الذى يقوم على العادة ، ولمفهوم ابن الهيثم الذى يجتمع عنده المنهج الاستنباطى والإستقرائى فى آن .»

وفى النهاية يخرج لنا صاحب الدراسة برأيه الذى يجد فيه اختلافات بين مفكرى الإسلام فى مفاهيم تجاه مبحث السببية نتيجة للظروف السياسية والاجتماعية السائدة آنذاك كما أنها المؤشر للدراسات العقلانية فى الفكر الإسلامى ◆

مجلة الفيصل – العدد ١١٨ – السنة العاشرة.

البيرونى : رائد من رواد الدراسة المقارنة للأديان

بقلم : جونيندار كارو

ترجمة : د. محمد أكرم سعدالدين

البيرونى . هو أبو الريحان محمد بن أحمد البيرونى . ولد فى سبتمبر (ايلول) ٩٧٣م فى خوارزم القريبة من خيفا الواقعة فى الجزء السوفيتى من وسط آسيا حالياً . وتوفى عام ١٠٨٤م .

ولقد كانت لديه رغبة كبيرة فى استكشاف الديانات « الأجنبية » مثل الهندية واليهودية والمجوسية « الزرادشتية » والمانوية ، وما نراه اليوم من تشديد معاصرينا من الفينومينولوجيين – أتباع الدراسة الفلسفية لدراسة العقل – وعلماء الإجماع والمؤرخين على الأخذ بالمبهج العلمى فى دراسة

الأديان ، يتردد صداه فى البيرونى الذى تفصله عنا ألف سنة أو تزيد ، إذ يقول :

« إن المؤلف إن لم يأخذ بأسباب النهج العلمى الدقيق ، يسقط فى شوائب الشبه والشكوك » .

ومن الرائع أن يتصف البيرونى بمثل هذا الإدراك فى محيط لم تكن فيه من طريقة عملية معلومة لرؤية الأديان الأخرى سوى العداء والخصومة .

لهذا ، فقد واجه صاحب البحث ثلاثة أسئلة هى :

١ ـ ما الذى حفَّز البيرونى على الاضطلاع بمثل هذه الدراسة ؟

٢ ـ ما هو أكبر إسهام للبيرونى فى دراسة الأديان ؟

٣ ـ لماذا لم يحظ ذلك الإسهام بالتقدير الذى يستحقه ؟

هذه هى الأسئلة التى تناولها البحث ، كلاً على حدة ، وجعل لكل سؤال جزءاً خاصاً به .

• • •

« الجزء الأول »

(ما الذى حفَّز البيرونى على دراسة الأديان)

ذكر البحث أن هناك ثلاثة عوامل ، ساعدت وحفزت البيرونى على دراسة الأديان .

العامل الأول :

(المنطقة والوسط الذى نشأ فيهما)

يبدو أن البيرونى لم يكن طيلة حياته على اتصال دائم بالحضارة الإسلامية العريضة فحسب ، وإنما كان على اتصال دائم بالثقافات غير الإسلامية كذلك

فخوارزم التى بها نشأ ، ازدهرت فى أعقاب الفتوح الإسلامية ، وكانت جزءاً من الخلافة العباسية ، ثم خضعت لسلطات السلالة السامانية الفارسية ، زماناً طويلاً قبل مولد البيرونى .

ولقد كان السامانيون من كبار رعاة الفن والشعر والمعرفة ، وفى خوارزم وجدت مكتبات تضم نصوصاً يونانية وسريانية وبابلية ومانوية ومجوسية ، كما أن السكان عاش بينهم جمع من غير المسلمين .

ويقتطف ف . كرينكو عن البيرونى قولاً ، يتضح منه سعيه الحثيث إلى المعرفة ، يقول البيرونى :

« أن رومياً كان يسكن على مقربة منه ، وأنه كان يحمل حين يزوره بذوراً وحبوباً وفاكهة ونباتات ، فيسأل ـ البيرونى ـ الأعجمى عن أسمائها بلغته فيدوِّنها ، ثم يدون ما يقابلها باللغة العربية » .

وحين بلغ البيرونى سنّ الشباب ، كانت خوارزم تخضع فى حكمها المحلى للأسرة المأمونية التى استقلت عن السلالة السامانية .

ويقول سخاو : أن البيرونى لعب دوراً سياسياً إذ أصبح أحد مستشارى الأمير المأمونى الحاكم ، بعد أن برع فى العلوم والآداب ،

وعندما تم فتح خوارزم عام ١٠١٧م ، انتقل البيرونى ، وكان صيته قد ذاع فى علوم الفلك والرياضيات والفلسفة ، إلى البلاط فى غزنة حيث اتصل ثقافيا بالعلماء الهنود ، الذين كانوا شأنهم فى ذلك شأن البيرونى متصلين ببلاط فاتح خوارزم محمود الغزنوى ، ومن هناك أمكن للبيرونى أن يسافر إلى شمال الهند فاتصل بحضارة الهند ، وكان من نتيجة ذلك أن تواترت سلسلة من الأحداث ، وضعته على اتصال مباشر بالعلماء والنساء المسلمين والنصارى والهنود من معاصريه ، وتردد على المكتبات وطالع الكتب .

وبينما كان الفهم للغنى المادى والسلطة السياسية يستبدان للبلاط ، كان همّ البيرونى ينصب على المعرفة ، فدرس اللغات وتمكن بالإضافة إلى اللغة الخوارزمية ـ وهى لهجة إيرانية متأثرة بالتركية أشد التأثر ـ والفارسية ، من قياد اللغة العربية التى أدرك عالميتها ـ كما يقول ماسينون ـ ثم درس السنسكريتية خلال إقامته فى الهند ، كما درس الرياضيات والفلك والتنجيم والترتيب الزمانى والتاريخ والفلسفة والطب والنصوص اليونانية والمانوية والبابلية والمجوسية والهندية والعربية .

ثم كتب رسائله فى موضوعات مختلفة ـ ويمكن أن نذكر ، بالإضافة إلى غرر كتبه وهى : الآثار الباقية فى القرون الخالية ، وتحقيق ما للهند من مقولة مقبولة فى العقل أو مرذولة ، والقانون المسعودى ، عشرات الرسائل الأخرى ، ويقال أنه صنّف ما مجموعه مائة وأربع عشرة كتاباً ، ويروى الشهزورى فى سيرة البيرونى أنه لم يكن « يفارق يده القلم وعينه النظر وقلبه الفكر إلا فى يومى النيروز والمهرجان » .

قبيل البيرونى ، بدأ فى داخل الحضارة الإسلامية الاهتمام بالأديان الأخرى ، ويرجع الأستاذ جيفرى ذلك الاهتمام إلى مرحلة موغلة فى القدم ، وهى مرحلة الألواح المسمارية التى يتجلى فيها اهتمام واضح بالشعائر التى كانت تتصل بمراكز العالم القديم المختلفة ، مروراً بالاغريق الذين امتد اهتمامهم إلى وصف أديان الشعوب الأخرى ومقارنتها المتعلقة بها فى ديانتهم ، فالكتّاب الكلاسيكيون الذين بادروا إلى تنظير أصول الأديان وتطورها ، تركز اهتمامهم فى بداية نشأته على الحركات الخارجة على الإسلام ، إلا أننا نجد كتابا مثل الأشعرى اشتهر بأنه فند التعاليم اليهودية والمسيحية والهندية والمجوسية ، ونجد كتّابا آخرين مثل الجاحظ البصرى والنوبختى وابن بابوية وابن حزم القرطبى دفعتهم اللاهوتية الجدلية إلى الاهتمام بالأديان الأخرى ، وهناك من الكتّاب مَنْ بلغ اهتمامهم بالأديان الأخرى حداً عرّضهم لإمكانية اعتبارهم متجاوزين على الإسلام مثل النديم وأبى المعالى ، وهناك مؤرخون رموا إلى تسجيل محايد لحقائق الأديان التى كانت تحوط بهم مثل اليعقوبى والمسعودى .

أما عن ديانة الهند ، وفى ظل هذا المناخ الإسلامى المتدفق اهتمامه بالأديان الأخرى نشأ البيرونى ، وفى هذا يقول فى معرض حديثه عن أستاذه أبى سهل أنه :

« حرّضه على تحرير ما عرفه عن الهند » .

« الجزء الثانى »

(إسهام البيرونى فى دراسة الأديان)

يكمن أكبر عطاء قدمه البيرونى لدراسة الأديان فى سبره للديانة الهندوسية ، ولقد درسها من وجهة نظر المسلم المؤمن ، ويوضح فى بدايات كتابه (تحقيق ما للهند) أوجه التباين بين المسلمين والهنود ، فهم يتباينون باللغة والديانة والرسوم والعادات والطباع .

وأول ما يلفت النظر ، هو أن موقف البيرونى ليس موقفاً جدلياً ، جاء ذلك فى مقدمة كتاب (تحقيق ما للهند) إذ يقول :

« وليس الكتاب كتاب حجاج وجدل حتى استعمل فيه بإيراد حجج الخصوم ومناقضة الزائغ منها عن الحق » .

وهذا الحرص على تسجيل الحقائق دون سابق حكم عليها هو واحد من سمات موقف البيروني ، وهنا تجدر الإشارة إلى أن البيروني في موقفه هذا يقترب من الفينومينولوجية الحديثة من جهة ، ويبتعد عنها من جهة ثانية .

يقترب منها ، حينما يضع المرء نفسه في موقع المستمع الذي لا يصدر حكمه استناداً إلى أفكار مسبقة . ويبتعد عنها ، عندما يؤكد على السياق التاريخي .

ونستطيع أن نصنّف موقف البيروني ، على أنه موقف حواري ، إذ نجد أن الروح التي تسود كتابه (تحقيق ما للهند) هي : تشجيع نوع من الحوار بين المسلمين والهنود .

ويقف البيروني موقفاً ناقداً لسابقيه من الكتّاب والمخبرين ، فنراه يذكر خمس طبقات منهم ، لذلك فإن الأخبار التي ينقلها هؤلاء بعيدة عن الصدق ، ويبحث هو عن الحقيقة .

أما نهج البيروني فنهج مقارن ، كما يصرح في استهلال مناقشته للتواريخ التي تستخدمها الأمم (الآثار الباقية في القرون الخالية : ص ٤ ، تحقيق ما للهند : ص ٨) ، ولا يقتصر البيروني في نهجه على مقارنة أفكار الهند واليونان ، بل يشير إلى الصوفية وأصناف النصارى ، وذلك « لتقارب الأمر بين جميعهم في الحلول والاتحاد » (تحقيق ما للهند : ص ٨) .

وتدور مناقشة البيروني لديانة الهند على أربعة موضوعات ، يرى فيها التعبير عن ذات الهند ، وهي : الله ، والتكوين ، وتناسخ الأرواح ، والخلاص من الدنيا ، ويدعم مناقشته لكل موضوع منها باستعمال العديد من المقارنات .

ففي كتابه (تحقيق ما للهند : ص ٢٧) يقول مثالاً على ذلك : « واعتقاد الهند في الله سبحانه أنه الواحد الأزلي من غير ابتداء ولا انتهاء » .

ثم يقارن هذه الحقيقة القصوى لدى البراهم من الهند بالعلة الأولى لدى اليونان والصوفية ، ويقول بعد ذلك ، أن مفتتح الكتب عندهم « أوم » الذي هو كلمة التكوين « كافتتاحنا باسم الله تعالى » ، ثم يقدم صورة الكلمة مؤكداً على صورة مفردة له للتبرك مع التنزيه ، بعدها يبدأ المقارنة ، قائلا :

(كاسم الله عند اليهود فإنه يكتب في الكتب ثلاث ياءات عبرية وفي التوراة « يهوه » بالكتبة و « اذوني » باللفظ) .

ثم يستطرد قائلاً ، (تحقيق ما للهند : من ص ١٧٣ — ١٧٤) :

« ولا يكتب الاسم الملفوظ » ... وتتوالى المقارنات من زوايا أخرى .

وبالإضافة إلى هذه الموضوعات الأربعة ، يناقش البيروني موضوعات أخرى متنوعة مثل الوثنية والنكاح وحرق الميت والكتابة والحساب ، مستخدماً النهج المقارن .

غير أنه لا ينبغي أن تؤدي المراجع النصية المقارنة المتعددة في أعمال البيروني إلى الظن بأنه قد أهمل العنصر الإنساني الحي .

ومن الناحية التاريخية ، يعتبر الوصف الميداني الذي قدمه البيروني لأسلوب حياة الهند قبل ألف عام ، أمرًا في غاية الذكاء والعمق .

ويحتل البيروني مكانة هامة في ميدان الأدب ، إذ لم يقم بدراسة النصوص الهندية بلغتها السنسيكريتية الأصلية فحسب ، بل ترجم كتابين منها ، كذلك استنبط البيروني مصطلحات عربية فنية جديدة .

ومن هنا يمكن أن نخلص ، بالإضافة إلى عطاء البيروني للموقف من دراسة الأديان وأساليب دراستها ، فإن دراسته للهند تفتح أبواباً جمة تتصف بالإثارة والجدة ، أمام المهتمين بدراسة الأديان .

« الجزء الثالث »

(لماذا لم يحظ البيروني بما يستحقه من تقدير)

على هذا السؤال ، يجيب كاتب البحث ، وقد أورد اجابته في ست نقاط هي :

١ — يطلع البيروني بملاحظات غريبة غير موثقة عن الهند ، مما يقلل من أهميته كبحاثة ثابت القدم في دراسة الأديان ، فهو يقول مثلاً أن الهند ، (تحقيق ما للهند : ص ١٨٠) :

« يشربون الخمر على الريق ثم يطعمون ، ويحتسون بول البقر ولا يأكلون لحمها » .. ثم يطنب في وصف أنماط حياتهم كأزواج مما يدفع القارئ ، في كثير منها إلى إسقاط الأخطاء .

٢ — يتطرق الشك إلى قيمة عطاء البيروني الأدبي ، ففي ترجمته لنص هام من نصوص الهند وهو يوجاسترات (كتب اليوجا المقدسة) لباتنجلي ، يقوم البيروني بدمج متن النص مع التعقيب عليه قائلاً :

« وكتب الهند منظومة .. ولم أطلع على شئ منها (كتبهم في الشعر) ولا على كثير من المقالة التي في « براهم سدهاند » في حسابها بحيث أحقق قوانين عروضهم ولا أستجيز مع ذلك الإعراض عما أتنسم رائحته إحالة إلى وقت الإحاطة » ، ولكن ما يغفر للبيروني زلته ، هو اعترافه بها قائلاً :

« وقد قدمت العذر وكررته أنه لم يحصل لي من هذا الفن ما يصلح للتعريف إلا أني مع ذلك أبذل فيه جهد المقل »

إلا أن البيروني يرتكب أخطاء لا يمكن الدفاع عنها حين يتناولها ، ولقد نبه كل من س . ك تشاتوجي ، وجان جوندا ، وديفيد بنجري ، إلى العديد من الأخطاء التي ارتكبها البيروني باللغة السنسيكريتية .

٣ — يبدو أن البيروني يفتقر أحيانا لاتخاذ الموقف البحثي الحايد ، مما يحجب موقفه النقدي الموضوعي .

٤ — نظراً لمشكلات الترجمة ، لم يلق البيروني حظاً من التأثير في الغرب يستوى مع ما لقيه معاصره ابن سينا

٥ — لعل تعدد اهتمامات البيروني وكتبه الضخمة في علوم الفلك والجغرافيا وطبقات الأرض والتنجيم والكونيات والرياضيات والأدوية ، قد ألقت بظلها على عطائه لدراسة الأديان .

٦ — لم يكن البيروني على معرفة واسعة بالبوذية ، وليس من السهل اعتباره دارساً مقارناً للديانات على أساس بعض الملاحظات التي يبديها على البوذية ◆

مجلة « الثقافة العالمية »
عدد ٣٢ يناير ١٩٨٧


كشاف القاهرة السنوي
العوضي

إعداد : حسن سرور
إشراف : د. محمد أبودومة

الموضوع

٢٣	إضاءة ٧٧	شمس الدين موسى		انتاج تحت الأضواء	٥٧	٣١	٤ مارس ٨٦
٣٤	أضواء على فن التصوير بالميناء	د. على زين العابدين		فن تشكيلى	٦٣	١٠٦	١٥ سبتمبر ٨٦
٣٥	أحلام فى حياتنا	د. نعمات أحمد فؤاد		دراسة	٥٥	١٠	١٨ فبراير ٨٦
٣٦	آفاق الشعر.. ماذا بعد الينابيع الأولى؟	وليد منير		تحقيق	٦٢	٢١	١٥ أغسطس ٨٦
٣٧	افتعال المعارك	بسمه الحسينى		مناقشات	٥٧	٢٢	٤ مارس ٨٦
٣٨	أقدم نص عربى لمؤلف قبطى			كتاب	٦٠	٨٠	١٥ يونيه ٨٦
٣٩	أقنعة برانديللو العارية	سعد أردش		دراسة	٦٧	٧٦	١٥ يناير ٨٧
٤٠	إماسان	جمال بدران		دراسة	٦٥	٢٢	١٥ نوفمبر ٨٦
٤١	امرأة مضطجعة	د. عبدالغفار مكاوى		قصيدة ولوحه	٦٣	١٠٠	١٥ سبتمبر ٨٦
٤٢	اميلى برونتى والرؤية الروحية	د. مسارى تسريسز عبدالمسيح		دراسة	٦٠	٥٠	١٥ يونية ٨٦
٤٣	انهم يخلدون الرواد			كتاب	٦٣	١١٠	١٥ سبتمبر ٨٦
٤٤	انهم يمسخون فن اوروسكو	محمود المندى		فن تشكيلى	٦٣	٩٦	١٥ سبتمبر ٨٦
٤٥	أول اطلس للهجات العربية				٦٠	٨٢	١٥ يونية ٨٦
٤٦	أيام البحر	محمد كشيك		قصة	٦٢	٤٠	١٥ أغسطس ٨٦
٤٧	ايجابيات... وسلبيات	جلال فؤاد		موسيقى	٦٥	٧٠	١٥ نوفمبر ٨٦
٤٨	«آيريس» أو زهرة السوسن	هرمان هسه	فؤاد كامل	قصة مترجمة	٥٨	٥٨	١٥ ابريل ٨٦
٤٩	ايزيس وتأملات نقدية من الكواليس	عمرو دوارة		متابعة	٥٤	٣٦	١١ فبراير ٨٦
٥٠	باقة من الشعر الانجليزى	د. ماهر شفيق فريد		دراسة	٦٣	٢٤	١٥ سبتمبر ٨٦
٥١	باقة من الشعر الرومانسى	د. ماهر شفيق فريد		دراسة	٦٢	٣٧	١٥ أغسطس ٨٦
٥٢	البداية قصيدة شديدة التماسك	هدى شعراوى		متابعة	٦٥	٨٨	١٥ نوفمبر ٨٦
٥٣	بداية ونهاية	فاضل الأسود		متابعة	٦١	٩٨	١٥ يوليو ٨٦
٥٤	بديع خيرى.. محاولة للتذكر	يوسف فاخورى		دراسة	٦٢	٤٩	١٥ أغسطس ٨٦
٥٥	بذور النهضة فى المسرح الايطالى	د. أحمد عتمان		دراسة	٥٤	١٦	١١ فبراير ٨٦
٥٦	بذور النهضة فى المسرح الايطالى	د. أحمد عتمان		دراسة	٥٥	١٦	١٨ فبراير ٨٦
٥٧	بذور النهضة فى المسرح الايطالى	د. أحمد عتمان		دراسة	٥٦	١٤	٢٥ براير ٨٦
٥٨	بذور النهضة فى المسرح الايطالى	د. أحمد عتمان		دراسة	٥٧	٧	٤ مارس ٨٦
٥٩	برانديللو رساماً	[illegible] عمارة		فن تشكيلى	٦٧	٨٨	١٥ يناير ٨٧
٦٠	براندبللو المسرح الاليزابيثى	د. نهاد صليحة		دراسة	٦٠	٥٩	١٥ يونية ٨٦
٦١	البساط ليس أحمديا	د. هيام أبوالحسين		كتاب	٥٨	١٠٠	١٥ ابريل ٨٦
٦٢	بشارة	عبدالمنعم الانصارى		قصيدة	٥٦	١١	٢٥ فبراير ٨٦
٦٣	بشر الحافى يخرج من الجحيم	د. عبدالغفار مكاوى		مسرحية	٦٢	٢٨	١٥ أغسطس ٨٦
٦٤	بعد عام	عبدالرحمن فهمى		افتتاحية	٥٤	٤	١١ فبراير ٨٦
٦٥	بعد عام	عبدالرحمن فهمى		افتتاحية	٥٥	٤	١٨ فبراير ٨٦
٦٦	الجمعية المصرية لهواة المسرح	عمر نجم		متابعة	٦٣	٦٢	١٥ سبتمبر ٨٦
٦٧	بقايا صدى	ابراهيم دفينش		قصيدة	٥٤	١٣	١١ فبراير ٨٦
٦٨	بهادر دار	سمير ندا		قصة	٥٨	٢٦	١٥ ابريل ٨٦
٦٩	بورترية نضال الأشقر	مديحة عمارة		حوار	٥٩	٨٢	١٥ مايو ٨٦
٧٠	بينالى القاهرة الدولى الثانى	محمود بقشيش		فن تشكيلى	٦٧	١٠٨	١٥ يناير ٨٧
٧١	البيئة الصوتية علم يجب أن نتعلمه	جلال فؤاد		موسيقى	٦٠	٦٨	١٥ يونية ٨٦
٧٢	تأثير العبث فى ثلاثية محمود دياب	د. أسامة أنور		دراسة		٦٧	١٥ يناير ٨٧
٧٣	التآكل	بدر توفيق		قصيدة	٦٠	٦	١٥ يونية ٨٦
٧٤	تأملات فى عصر الرينسانس			كتاب	٦٠	٧٤	١٥ يونية ٨٦
٧٥	تأملات فى ورقة بدولار	محيى الدين اللباد		كاريكاتير	٦٤	٤	١٥ أكتوبر ٨٦
٧٦	التجريب فى مسرح الغرفة	كمال الدين حسين		دراسة	٥٩	٧٥	١٥ مايو ٨٦
٧٧	تراب الأمكنة.. وزعفرانها	وليد منير		زوايا	٥٦	٣٧	٢٥ فبراير ٨٦
٧٨	ترابها زعفران لادوار الخراط	شمس الدين موسى		كتاب	٦١	١٠٦	١٥ يوليو ٨٦
٧٩	ترويض النمرة.. واستلهام التراث	د. جمال عبدالناصر		دراسة	٦٤	٧٠	١٥ أكتوبر ٨٦

٨٠	التزام المثقفين للمرة المائة بعد الألف	عبدالرحمن فهمي		دراسة	٦٣	٧	١٥ سبتمبر ٨٦
٨١	تصدع الشخصية			كتاب	٦٤	١٠٦	١٥ أكتوبر ٨٦
٨٢	التصوير الافريقي التقليدي	عصام عبدالله		رسائل جامعية	٥٨	١٠٤	١٥ ابريل ٨٦
٨٣	التضحية فيلم متميز لمخرج شاعر	فوزي سليمان		رسالة كان	٦٠	٧٦	١٥ يوليو ٨٦
٨٤	تطور الشعر الحديث في مصر	د. يان بروخمان	يوسف الشاروني	دراسة مترجمة	٦٤	٧	١٥ أكتوبر ٨٦
٨٥	تقرير عن رجل تحت حد السكين	أحمد زرزور		قصيدة	٥٤	١٢	١١ فبراير ٨٦
٨٦	تقرير ثقافي حول مهرجان كان			تقرير	٦١	٧٣	١٥ يوليو ٨٦
٨٧	تكامل الفصحى والعامية	توفيق حنا		دراسة	٦٥	٦١	١٥ نوفمبر ٨٦
٨٨	التمثيلية	حسن أبوزينة		قصة	٦١	٣٤	١٥ يوليو ٨٦
٨٩	تنويعات على مقام الاغتراب	وليد منير		زوايا	٥٧	٣٧	٤ مارس ٨٦
٩٠	تواصل الأجيال	د. عبدالحميد يونس		الصفحة الأخيرة	٦٠	١١٢	١٥ يونية ٨٦
٩١	توفيق الطويل : لدينا فلاسفة ! !	عصام عبدالله		حوار	٦٥	٣٦	١٥ نوفمبر ٨٦
٩٢	تياترو في النقد المسرحي			كتاب	٦١	١٠٨	١٥ يوليو ٨٦
٩٣	التيارات الفكرية في فرنسا اليوم			من المجلات العربية	٦٧	٩٩	١٥ يناير ٨٧
٩٤	ثبات النمط في السينما المصرية	يوسف فاخوري وهالة الأسمر		تحقيق	٦٠	١٥	١٥ يونية ٨٦
٩٥	محاولات الخروج	يوسف فاخوري وهالة الأسمر		تحقيق	٦١	٧٩	١٥ يوليو ٨٦
٩٦	ثقافة الطفل	محيي الدين اللباد		كاريكاتير	٦١	١٦	١٥ يوليو ٨٦
٩٧	ثقافة الطفل	محيي الدين اللباد		كاريكاتير	٦٢	٤	١٥ أغسطس ٨٦
٩٨	ثقافة النمل.. وثقافة النحل	د. عبدالغفار مكاوي		الصفحة الأخيرة	٦٤	١١٢	١٥ أكتوبر ٨٦
٩٩	الثقافة والمجتمع			كتاب	٥٨	١٠٣	١٥ ابريل ٨٦
١٠٠	الثلاث ورقات والميلاد المرتقب	فاضل الأسود		متابعة	٥٩	٨٩	١٥ مايو ٨٦
١٠١	ثلاثة مقاهي	د. سمير سرحان		الصفحة الأخيرة	٦١	١١٢	١٥ يوليو ٨٦
١٠٢	ثلاثية موت أمي	خيري عبدالجواد		قصة	٦٣	٣٣	١٥ سبتمبر ٨٦
١٠٣	ثمرات الأوراق	د. سهير القلماوي		دراسة	٥٤	٨	١١ فبراير ٨٦
١٠٤	ثمرات الأوراق	د. سهير القلماوي		دراسة	٥٥	٦	١٨ فبراير ٨٦
١٠٥	ثمرات الأوراق	د. سهير القلماوي		دراسة	٥٦	١٢	٢٥ فبراير ٨٦
١٠٦	ثمرات الأوراق	د. سهير القلماوي		دراسة	٥٧	٦	٤ مارس ٨٦
١٠٧	جاردينتسا	د. هناء عبدالفتاح غنى		دراسة	٦٤	٧٤	١٥ أكتوبر ٨٦
١٠٨	جان جونيه.. حصاد الأشواك	د. هيام أبوالحسين		دراسة	٥٩	٤٤	١٥ مايو ٨٦
١٠٩	جذور أدب الخيال العلمي	روبرت سكولس	حسن حسين شكري	دراسة مترجمه	٥٨	٣٨	١٥ ابريل ٨٦
١١٠	جذور الموسيقى الشعبية	فرج العنتري		دراسة	٥٦	٤	٢٥ فبراير ٨٦
١١١	جريمة «إيكواس»	نادية البنهاوي		متابعة	٦٤	٧٨	١٥ أكتوبر ٨٦
١١٢	الجريمة السياسية في السينما المصرية	عادل عبدالعليم		دراسة	٥٩	٩٣	١٥ مايو ٨٦
١١٣	جريمة في منتصف الليل			كتاب	٦٤	١٠٧	١٥ أكتوبر ٨٦
١١٤	جغرافية المدن بمنظور ابن خلدون	محمد جلال عباس		دراسة	٥٩	٥٩	١٥ مايو ٨٦
١١٥	جماليات أدب الخيال العلمي	دراكوسوفن	حسن حسين شكري	دراسة مترجمة	٦٠	٣٤	١٥ يونيه ٨٦
١١٦	الجنوبي «أنشودة عشق»	د. محمد أبودومة		كتاب	٦٧	٩٤	١٥ يناير ٨٧
١١٧	جوزيبي فيردي وفن الأوبرا	أحمد المصري		موسيقى	٦٧	٥٨	١٥ يناير ٨٧
١١٨	جولة سريعة في مسارح أوربا	عبدالحميد أحمد علي		رسالة	٥٧	٤٦	٤ مارس ٨٦
١١٩	جيل مافوق الواقع	د. محمد مصطفى هدارة		دراسة	٦٤	١٠٨	١٥ أكتوبر ٨٦
١٢٠	الحاسب الآلي وتعليم اللغات	د. محمود فهمي حجازي		اللغة والحياة المعاصرة	٥٤	١٩	١١ فبراير ٨٦
١٢١	الحاسب الآلي وتعليم اللغات.	د. محمود فهمي حجازي		اللغة والحياة المعاصرة	٥٧	٢١	٤ مارس ٨٦
١٢٢	الحب ابان الحرب	د. سهير القلماوي		دراسة	٦٠	٤	١٥ يونية ٨٦
١٢٣	الحزن وقود	د. ابراهيم حمادة		افتتاحية	٦٧	١	١٥ يناير ٨٧
١٢٤	حبس مشاعرنا الإنسانية	د. يحيى الرخاوي		دراسة	٦٧	٤	١٥ يناير ٨٧
١٢٥	الحساسية الجديدة	وليد منير		تحقيق	٥٨	٧	١٥ ابريل ٨٦
١٢٦	حضارة الحاسب	د. السيد نصرالدين		علوم	٥٤	٢١	١١ فبراير ٨٦

العنوان	المؤلف	المترجم	النوع	العدد	الصفحة	التاريخ
١٢٧ حكايات من القاهرة	عبدالمنعم شميس			٥٤	١١	١١ فبراير ٨٦
١٢٨ حكايات من القاهرة	عبدالمنعم شميس			٥٥	١١	١٨ فبراير ٨٦
١٢٩ حكايات من القاهرة	عبدالمنعم شميس			٥٦	٢٢	٢٥ فبراير ٨٦
١٣٠ حكاية من الصعيد فى بنى سويف	أمير سلامة		متابعة	٥٧	٣٤	٤ مارس ٨٦
١٣١ الحلقة الثانية للبحث عن القيم	عمر نجم		متابعة	٦١	١٠	١٥ يوليو ٨٦
١٣٢ الحوار الأخير مع حامد عبدالله	سهام بيومى		حوار	٥٧	١٠	٤ مارس ٨٦
١٣٣ حوار مع الشاعر أحمد دحبور	مهدى مصطفى		حوار	٦٢	٥٧	١٥ أغسطس ٨٦
١٣٤ حوار مع الطلخاوى	سمير عبدالفتاح		قصة	٥٥	١٨	١٨ فبراير ٨٦
١٣٥ حوار مع القارئ				٥٥	٤٦	١٨ فبراير ٨٦
١٣٦ حوار مع القارئ				٥٦	٤٦	٢٥ فبراير ٨٦
١٣٧ حوار مع المخرج جواد الأسدى	حازم شحاته		حوار	٦١	١٠١	١٥ يوليو ٨٦
١٣٨ حوارية الأيام الدائرية	محمد يوسف		قصيدة	٥٧	١٦	٤ مارس ٨٦
١٣٩ حول أزمة الثقافة الراهنة	عزة يوسف		تحقيق	٦٢	٦٧	١٥ أغسطس ٨٦
١٤٠ الحياة الثقافية فى أسبوع	جلال فؤاد			٥٥	٤٣	١٨ فبراير ٨٦
١٤١ الحياة الثقافية فى أسبوع	د. ماهر شفيق فريد			٥٦	٤٣	٢٥ فبراير ٨٦
١٤٢ حين يبدد الفنان طاقاته	محمود الهندى		متابعة	٦٤	٩٨	١٥ أكتوبر ٨٦
١٤٣ خلق شياطين شعراء	أحمد الحوتى		ألسنة الشعراء	٥٤	١٧	١١ فبراير ٨٦
١٤٤ خمسة مقاطع لحزنى الطويل القامة	أحمد الشهاوى		قصيدة	٥٦	١١	٢٥ فبراير ٨٦
١٤٥ درس من شومان	عبدالفتاح الجمل		الصفحة الأخيرة	٦٦	١١٢	١٥ ديسمبر ٨٦
١٤٦ دعوة إلى علم جديد	جلال العشرى		دراسة	٦٠	٢٤	١٥ يونية ٨٦
١٤٧ الدكتوراة.. لمن؟!	علاء عربى		تحقيق	٥٦	٣٨	٢٥ فبراير ٨٦
١٤٨ دموع أوديب	د. عبدالغفار مكاوى		مسرحية	٦٠	٩١	١٥ يونية ٨٦
١٤٩ ديوان القطط			كتاب	٥٩	١١٢	١٥ مايو ٨٦
١٥٠ الذى يعوى	محمد كمال محمد		قصة	٥٩	٤٢	١٥ مايو ٨٦
١٥١ رابندرانات تاجور	رابندرانات تاجور	سوريال عبدالملك	قصيدة مترجمة	٦٥	٧٤	١٥ نوفمبر ٨٦
١٥٢ رأسان لكابوس الدويرى	عبلة الروينى		متابعة	٦١	٩٦	١٥ يوليو ٨٦
١٥٣ راكبو البحر	د. نهاد صليحة		متابعة	٥٩	٨٧	١٥ مايو ٨٦
١٥٤ رأيت الله فى غزة	يوسف الخطيب		قصيدة	٦٧	٢٠	١٥ يناير ٨٧
١٥٥ رائحة العنبر	ابراهيم فهمى		قصة	٥٧	٣٨	٤ مارس ٨٦
١٥٦ رجال فى الاغلال	أوزوالدمبويسينى	محمد جلال	قصيدة مترجمة	٦٤	٥٦	١٥ اكتوبر ٨٦
١٥٧ رجل فى القلعة	د. نهاد صليحة		متابعة	٦٧	٨٩	١٥ يناير ٨٧
١٥٨ رجل وسمكتان	محمد على	د. مريم زهيرى	قصة مترجمة	٦٥	٥٤	١٥ نوفمبر ٨٦
١٥٩ الرجل الذى رسم السعادة	لوناتشارسكى	خليل كلفت	فن تشكيلى	٥٤	٢٧	١١ فبراير ٨٦
١٦٠ الرحلة فى الأدب العربى الحديث	يوسف الشارونى		دراسة	٦٦	٥٢	١٥ ديسمبر ٨٦
١٦١ رحلة فى عالم مجهول..!!	سناء صليحة		كتاب	٦٥	١٠٨	١٥ نوفمبر ٨٦
١٦٢ رحلة الليل	شمس الدين موسى		كتاب	٦٥	١٠٦	١٥ نوفمبر ٨٦
١٦٣ رفاعة الطهطاوى	د. محمد عمارة		دراسة	٥٨	١٨	١٥ ابريل ٨٦
١٦٤ رمبرانت السينما العربية	د. محمد ابراهيم عادل		دراسة	٦١	٦٦	١٥ يوليو ٨٦
١٦٥ رمضان فى التراث الشعبى المصرى	يوسف فاخورى		تحقيق	٥٩		١٥ مايو ٨٦
١٦٦ الرواية الانجليزية			كتاب	٥٩	١١١	١٥ مايو ٨٦
١٦٧ رواية حارة الزعفرانى			كتاب	٦٠	٨١	١٥ يونية ٨٦
١٦٨ الرومانتيكية مالها وماعليها			كتاب	٦٤	١٠٦	١٥ أكتوبر ٨٦
١٦٩ روائى من الاسكندرية	أحمد محمد عطية		دراسة	٦٣	١٤	١٥ سبتمبر ٨٦
١٧٠ روائى من عصرنا	د. ماهر شفيق فريد		دراسة	٥٩	٤٩	١٥ مايو ٨٦
١٧١ رؤية				٥٤	٧	١١ فبراير ٨٦
١٧٢ رؤية				٥٥	٥	١٨ فبراير ٨٦
١٧٣ رؤية				٥٦	٩	٢٥ فبراير ٨٦

١٧٤ رؤية			٥٧	٥	٤ مارس ٨٦
١٧٥ زكي طليمات.. الوجه والذكرى	جلال العشري	دراسة	٦٣	٤٠	١٥ سبتمبر ٨٦
١٧٦ الزمن واللغة		كتاب	٦٥	١٠٩	١٥ نوفمبر ٨٦
١٧٧ الزهور	شمس الدين موسى	انتاج تحت الأضواء	٥٦	٤٢	٢٥ فبراير ٨٦
١٧٨ السينسة	أمير سلامة	متابعة	٦١	٩٤	١٥ يوليو ٨٦
١٧٩ السجل الثقافي	محمد قنديل البقلي	دراسة	٦٧	٤٤	١٥ يناير ٨٧
١٨٠ سعد أردش يتحدث عن المسرح	عمر نجم	حوار	٦٠	٥٢	١٥ يونية ٨٦
١٨١ سكينة فؤاد من قصص المرأة	أحمد محمد	دراسة	٦١	٣١	١٥ يوليو ٨٦
١٨٢ سليمان الحلبي	حازم شحاته	متابعة	٥٩	٩١	١٥ مايو ٨٦
١٨٣ سمعة مصر.. واحساس اسرائيل	هاني الحلواني	دراسة	٥٨	٢٤	١٥ ابريل ٨٦
١٨٤ السؤال	مهدي محمد مصطفى	قصيدة	٦٥	٧٢	١٥ نوفمبر ٨٦
١٨٥ السوبرمان بين نيتشه وبرناردشو	د. عبدالقادر محمود	دراسة	٦٤	٤٤	١٥ أكتوبر ٨٦
١٨٦ سورة البحر	نبيل قاسم	قصيدة	٦٤	٢٢	١٥ أكتوبر ٨٦
١٨٧ السوق	ابراهيم اصلان	قصة	٦٦	١٢	١٥ ديسمبر ٨٦
١٨٨ سياحة فنية	د. نهاد صليحة	رسالة	٦٣	١٠٢	١٥ سبتمبر ٨٦
١٨٩ سياحة فنية	د. نهاد صليحة	رسالة	٦٤	٦٦	١٥ أكتوبر ٨٦
١٩٠ سيبويه جامع النحو العربي		كتاب		٥٩	١٥ مايو ٨٦
١٩١ سيد الأرض	ضياء الشرقاوي	قصة	٦٥	٤٤	١٥ نوفمبر ٨٦
١٩٢ سيرة الشيخ نورالدين (١٨)	أحمد شمس الدين	رواية	٥٤	٣٠	١١ فبراير ٨٦
١٩٣ سيرة الشيخ نورالدين (١٩)	أحمد شمس الدين	رواية	٥٥	٢٦	١٨ فبراير ٨٦
١٩٤ سيرة الشيخ نورالدين (٢٠)	أحمد شمس الدين	رواية	٥٦	٢٦	٢٥ فبراير ٨٦
١٩٥ سيرة الشيخ نورالدين الأخيرة	أحمد شمس الدين	رواية	٥٧	٢٦	٤ مارس ٨٦
١٩٦ سيكولوجية تعاطي الأفيون ومشتقاته		كتاب	٥٩	١١٢	١٥ مايو ٨٦
١٩٧ سيمون دوبوفوار	د. هيام أبوالحسين	دراسة	٦١	٥٣	١٥ يوليو ٨٦
١٩٨ سينما العالم الثالث	فوزي سليمان	رسالة كارلوفي فاري	٦٤	٩٢	١٥ أكتوبر ٨٦
١٩٩ شارلوت برونتي وخيال المرأة	د. مساري تسريز	دراسة	٥٤	٢٢	١١ فبراير ٨٦
٢٠٠ شاعر من اليونان الحديثة «فارناليس»	د. نعيم عطية	دراسة	٦٧	٤٩	١٥ يناير ٨٧
٢٠١ شاعران ورواد ماهر شفيق فريد		من المجلات العالمية	٥٨	٦٨	١٥ ابريل
٢٠٢ الشائعات في مصر	تحسين عبدالحي	دراسة	٥٩	٣٠	١٥ مايو ٨٦
٢٠٣ شجرة تضلل.. ع اللي كان بستان	بهاء جاهين	قصيدة	٥٩	٢٠	١٥ مايو ٨٦
٢٠٤ شخصية الشرير في الفيلم المصري	فاضا الأسود	دراسة	٥٨	١٢	١٥ ابريل ٨٦
٢٠٥ شريحتان من الهامبورجر	جيه ى ثيربر طارق يوسف	قصة مترجمة	٦٢	٥٤	١٥ أغسطس ٨٦
٢٠٦ الشعراء الرومانسيون الانجليز	د. ماهر شفيق فريد	دراسة	٥٤	١٨	١١ فبراير ٨٦
٢٠٧ الشعراء يرتكبون الحلم العربي	عبله الرويني	رسالة	٦٢	٤٢	١٥ أغسطس ٨٦
٢٠٨ شعر من هذا	أحمد الحوفي	السنة الشعراء	٥٥	٣٩	١٨ فبراير ٨٦
٢٠٩ الشللية ما لها وما عليها	يوسف ميخائيل اسعد	دراسة	٦١	٤٠	١٥ يوليو ٨٦
٢١٠ شوط آخر	د. ابراهيم حمادة	افتتاحية	٦٥	١	١٥ نوفمبر ٨٦
٢١١ صباح الخير أيها الـ...	صلاح جاهين	كاريكاتير	٥٩	١٦	١٥ مايو ٨٦
٢١٢ صديقان	خضير عبدالأمير	قصة	٥٨	٥٤	١٥ ابريل ٨٦
٢١٣ الصفحة الأخيرة	عبدالرحمن فهمي	الصفحة الأخيرة	٦٢	١١٢	١٥ أغسطس ٨٦
٢١٤ صلاح أبوسيف قبل البداية	مجدي الطيب	متابعة	٦٤	٨٨	١٥ أكتوبر ٨٦
٢١٥ صلاح جاهين شاعراً	د. محمد عناني	دراسة	٥٩	٧	١٥ مايو ٨٦
٢١٦ صلاح جاهين	كمال الجويلي	دراسة	٥٩	١٢	١٥ مايو ٨٦
٢١٧ صلاح جاهين اللعب بالفن..	حسن سرور	حوار	٥٩	١٨	١٥ مايو ٨٦
٢١٨ صلاح عبدالصبور والاقتراب من الشعبية	أحمد الحوفي	دراسة	٦٢	١٨	١٥ أغسطس ٨٦
٢١٩ الصناعات والمنتجات الثقافية		من المجلات	٦٦	١٠٦	١٥ ديسمبر ٨٦
٢٢٠ صناعة السينما إلى أين ؟؟	عصام عبدالله	تحقيق	٦٢	٨٨	١٥ أغسطس ٨٦

٢٦٧	فاوست الجديد مسرحية لم تنشر	الشريف خاطر		متابعة	٦٦	١٨	١٥ ديسمبر ٨٦
٢٦٨	الفرجة الشعبية وقضية الرسالة	حسن عطية		دراسة	٦٦	٩٥	١٥ ديسمبر ٨٦
٢٦٩	فرط الرمان	د. سلوى سليم		كتاب	٦٠	٧١	١٥ يونية ٨٦
٢٧٠	الفريد فرج يتحدث إلى القاهرة	عمر نجم		حوار	٥٧	٤٣	٤ مارس ٨٦
٢٧١	الفك المفترس	رجب سعد السيد		علوم	٦٦	٦	١٥ ديسمبر ٨٦
٢٧٢	فن رخيص رخيص	جلال فؤاد		موسيقى	٦٤	١١٠	١٥ أكتوبر ٨٦
٢٧٣	فنانو الضوء عبر التاريخ	شكرى عبدالوهاب		فن تشكيلى	٥٨	١٠٨	١٥ ابريل ٨٦
٢٧٤	فنانو الضوء عبر التاريخ	شكرى عبدالوهاب		فن تشكيلى	٦١	١٨	١٥ يوليو ٨٦
٢٧٥	فنانو الضوء عبر التاريخ	شكرى عبدالوهاب		فن تشكيلى	٦٦	٦٩	١٥ ديسمبر ٨٦
٢٧٦	فنانو الضوء عبر التاريخ	شاكرى عبدالوهاب		فن تشكيلى	٦٤	١٠٢	١٥ أكتوبر ٨٦
٢٧٧	فنوننا التشكيلية..	جلال العشرى		فن تشكيلى	٦١	٤٦	١٥ يوليو ٨٦
٢٧٨	فؤاد الشطى ومسرحه العربى	د. هناء عبدالفتاح غنى		متابعة	٦٢	٧٠	١٥ أغسطس ٨٦
٢٧٩	فؤاد الفتيح يرسم اليمن			فن تشكيلى	٦٥		١٥ نوفمبر ٨٦
٢٨٠	الفونس نسيم صراع عين الكاميرا			فن تشكيلى	٦٧		١٥ يناير ٨٧
٢٨١	فى ذكرى وفاته الخمسين برانديللو			توثيق	٦٧	٧٠	١٥ يناير ٨٧
٢٨٢	فى قلبه الوطن	د. سمير سرحان		الصفحة الأخيرة	٦٧	١١٢	١٥ يناير ٨٧
٢٨٣	فى العلى عندما	اعتدال عثمان		قصيدة	٦٥	٥٠	١٥ نوفمبر ٨٦
٢٨٤	فى اللغة الشعرية			من المجلات العربية	٦٦	١٠٤	١٥ ديسمبر ٨٦
٢٨٥	فى مذابح العرب قال الراوى	أحمد لطفى		قصيدة	٦٦	٥٨	١٥ ديسمبر ٨٦
٢٨٦	فى المريد الحديث السابع	د. على شلش		رسالة	٦٧	٥٤	١٥ يناير ٨٧
٢٨٧	فى مسرح الطليعة كلمة حق..	عمر نجم		متابعة	٥٨	٥٢	١٥ ابريل ٨٦
٢٨٨	فى مسرحنا الشعرى	د. ماهر شفيق فريد		دراسة	٥٧	٤	٤ مارس ٨٦
٢٨٩	فى مهرجان دمشق المسرحى	عمر نجم		رسالة	٦٦	٩٩	١٥ ديسمبر ٨٦
٢٩٠	فى مولد النبى	عبدالحكيم قاسم		الصفحة الأخيرة	٦٥	١١٢	١٥ نوفمبر ٨٦
٢٩١	فى مؤتمر طه حسين الثانى عشر	أحمد فضل شبلول		متابعة	٥٨	٣٤	١٥ ابريل ٨٦
٢٩٢	الفيل ياملك الزمان ومحاولة للخروج من الأزمة	حازم شحاتة		متابعة	٦٥	٩٦	١٥ نوفمبر ٨٦
٢٩٣	فيلم الأمل لاندريه مالرو	اندريه بازان	خليل كلفت	دراسة مترجمة	٦٤	٨١	١٥ أكتوبر ٨٦
٢٩٤	قالت ضحى	شمس الدين موسى		كتاب	٥٩	١٠٩	١٥ مايو ٨٦
٢٩٥	القاهرة تحاور المجلات غير الدورية	شمس الدين موسى		ندوة	٦١	٢٤	١٥ يوليو ٨٦
٢٩٦	القاهرة تحاور المجلات غير الدورية	شمس الدين موسى		ندوة	٥٩	٢١	١٥ مايو ٨٦
٢٩٧	القاهرة... على الطريق	د. سمير سرحان		افتتاحية	٥٩	١	١٥ مايو ٨٦
٢٩٨	القاهرة فى ثوبها الجديد	د. سمير سرحان		افتتاحية	٥٨	١	١٥ ابريل ٨٦
٢٩٩	القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة	د. سلوى سليم		كتاب	٦٢	١٠٠	١٥ أغسطس ٨٦
٣٠٠	قبة الخالدين	د. هيام أبوالحسين		رسالة	٥٥	٤٠	١٨ فبراير ٨٦
٣٠١	قبل رفع الستار			متابعة	٦١	٩٠	١٥ يوليو ٨٦
٣٠٢	قبل رفع الستار			متابعة	٦٣	٦٦	١٥ سبتمبر ٨٦
٣٠٣	قراءة اجتماعية لمعارض الموسم	محمد حلمى حامد		فن تشكيلى	٦١	٥٧	١٥ يوليو ٨٦
٣٠٤	قراءة فى تسع قصائد	عبدالرحمن فهمى			٥٦	٧	٢٥ فبراير ٨٦
٣٠٥	قراءة فى فكر محمد إقبال	د. عبدالقادر محمود		دراسة	٥٨	٨٢	١٥ ابريل ٨٦
٣٠٦	قراءة فى كف شاعر	جلال العشرى		دراسة	٦٤	١٤	١٥ أكتوبر ٨٦
٣٠٧	قصائد فى المباعدات	حلمى سالم		قصيدة	٦٧	٢٩	١٥ يناير ٨٧
٣٠٨	قصائد للحزن النبيل	أحمد الشهاوى		قصيدة	٦٦	٤٤	١٥ ديسمبر ٨٦
٣٠٩	قصائد لم تنشر لصلاح جاهين	صلاح جاهين		قصيدة	٥٩	١٤	١٥ مايو ٨٦
٣١٠	القصة القصيرة دراسة نصيه			كتاب	٦٠	٧٥	١٥ يونية ٨٦
٣١١	قصيدتان	حسى سالم		قصيدة	٥٧	١٧	٤ مارس ٨٦
٣١٢	قصيدتان عن الشجر والقمر	حسن بيومى		قصيدة	٦١	١٥	١٥ يوليو ٨٦
٣١٣	قصيدتان فى رحيل صلاح عبدالصبور	فولاذ عبدالله		قصيدة	٦٢	٢٦	١٥ أغسطس ٨٦

الموضوع	الكاتب	المترجم	النوع	العدد	الصفحة	التاريخ
٣١٤ قصيدتان من «عبقر» الانطفاء	أحمد زرزور		قصيدة	٥٦	١٠	٢٥ فبراير ٨٦
٣١٥ قضية العنصرية فى ٤ أفلام	فوزى سليمان			٦٣	٧١	١٥سبتمبر ٨٦
٣١٦ القوانين لأفلاطون			كتاب	٥٨	١٠٣	١٥ ابريل ٨٦
٣١٧ الكابوس	د. عبدالغفار مكاوى		دراسة	٦٥	٤٦	١٥ نوفمبر ٨٦
٣١٨ كاسك ياوطنى..	عبلة الروينى		متابعة مسرحية	٥٨	٥٠	١٥ ابريل ٨٦
٣١٩ الكرباج ومنطق التاريخ	شوقى بدر يوسف		دراسة	٦٥	٣٣	١٥ نوفمبر ٨٦
٣٢٠ كرة القدم.. والثقافة	تحسين عبدالحى		متابعة	٦١	٧	١٥ يوليو ٨٦
٣٢١ الكلمات والموسيقى فى الأوبرا	ارفتح سنجر	حسن حسين شكرى	موسيقى مترجم	٦٣	٨١	١٥ سبتمبر ٨٦
٣٢٢ الكلمات والوحوش وقصائد	فيرنون سكانيل	قصائد مترجمة	٥٨	٦٦		
٣٢٣ كيلوباترا والبفتيك	د. ابراهيم حماد		افتتاحية	٦٦	١	١٥ ديسمبر ٨٦
٣٢٤ كى استبق اللحظة	اندريه شديد	حسن فتح الباب	قصيدة مترجمة	٥٩	٧٢	١٥ مايو ٨٦
٣٢٥ كيركجور رائد الوجودية			كتاب	٥٨	١٠٢	١٥ ابريل ٨٦
٣٢٦ كيف تفكر الآله؟	د. السيد نصرالدين		علوم	٥٨	٩٦	١٥ ابريل ٨٦
٣٢٧ لعبة السلطان	حسن عطية		دراسة	٦٥	٩١	١٥ نوفمبر ٨٦
٣٢٨ لغة الادارة فى صدر الاسلام			كتاب	٦٢	١٠٥	١٥ أغسطس ٨٦
٣٢٩ اللغة العربية والحاسب الآلى	د. صلاح عبدالحافظ		علوم	٦٠	٣٢	١٥ يونية ٨٦
٣٣٠ لغة القصة والبناء القصصى	عبدالرحمن فهمى		دراسة	٥٥	٣٤	١٨ فبراير ٨٦
٣٣١ اللغة.. والانسان.. والآله	د. السيد نصرالدين		علوم	٥٩	٧٠	١٥ مايو ٨٦
٣٣٢ لقاءات فكرية بين المصرى والخيام	د. عبدالقادر محمود		دراسة	٥٤	٢٣	١١ فبراير ٨٦
٣٣٣ لقاءات فكرية بين المصرى والخيام	د. عبدالقادر محمود		دراسة	٥٥	١٣	١٨ فبراير ٨٦
٣٣٤ لقاءات فكرية بين المصرى والخيام	د. عبدالقادر محمود		دراسة	٥٦	٢٠	٢٥ فبراير ٨٦
٣٣٥ لقاءات فكرية بين المصرى والخيام	د. عبدالقادر محمود		دراسة	٥٧	١٣	٤ مارس ٨٦
٣٣٦ لماذا يصرون على دفعنا؟!	محمد سمير حسنى		متابعة	٦٣	٦٨	١٥ سبتمبر ٨٦
٣٣٧ لويجى برانديللو			متابعة	٦٦	٩٤	١٥ ديسمبر ٨٦
٣٣٨ لويجى برانديللو فى مصر	د. سوزان اسكندر		دراسة	٦٧	٨٣	١٥ يناير ٨٧
٣٣٩ الليبرالية	د. يمنى طريف الخولى		دراسة	٥٥	٣٦	١٨ فبراير ٨٦
٣٤٠ الليبرالية	د. يمنى طريف الخولى		دراسة	٥٦	٣٢	٢٥ فبراير ٨٦
٣٤١ الليبرالية	د. يمنى طريف الخولى		دراسة	٥٧	٣٦	٤ مارس ٨٦
٣٤٢ ليلة شتوية	برم تشاند	سوريال عبدالملك	قصة مترجمة	٦٠	١٢	١٥ يونية ٨٦
٣٤٣ الليل	وولى سوينكا	محمد جلال عباس	قصيدة مترجمة	٦٥	٣٢	١٥ نوفمبر ٨٦
٣٤٤ ليوتولستوى والرواية	كوثر سالم		كتاب	٥٩	١١١	١٥ مايو ٨٦
٣٤٥ ما بعد الحداثة	دافيد لودج	ابراهيم فتحى	دراسة	٦٥	٢٦	١٥ نوفمبر ٨٦
٣٤٦ المادية	د. يمنى طريف الخولى		دراسة	٦٣	٣٠	١٥ سبتمبر ٨٦
٣٤٧ ماذا حدث مؤخراً..؟	تحسين عبدالحى		قضية للمناقشة	٥٧	٩	٤ مارس ٨٦
٣٤٨ ماذا يبيع العرب..؟	سمير فريد		رسالة كان	٦١	٧٠	١٥ يوليو ٨٦
٣٤٩ المارك	رولف شرورز	سمير مينا	قصة مترجمة	٦٧	٤٦	١٥ يناير ٨٧
٣٥٠ المأزق	تحسين عبدالحى		قضية للمناقشة	٥٦	١٥	٢٥ فبراير ٨٦
٣٥١ المأساة اليونانية			كتاب	٦١	١١٠	١٥ يوليو ٨٦
٣٥٢ ما لم تتكلم	أحمد الحوتى		ألسنة الشعراء	٥٧	١٥	٤ مارس ٨٦
٣٥٣ ماء ونار	محجوب موسى		قصيدة	٥٧	١٧	٤ مارس ٨٦
٣٥٤ متحف الفن المصرى القديم			فن تشكيلى	٥٦	٢٣	٢٥ فبراير ٨٦
٣٥٥ متحف الفن المصرى القديم الفرعونى			فن تشكيلى	٥٧	٢٣	٤ مارس ٨٦
٣٥٦ المثقفون والسياسة	د. سلوى سليم		كتاب	٥٧	٣٢	٤ مارس ٨٦
٣٥٧ مجلات وصحف.. مهاجرة	تحسين عبدالحى		قضية للمناقشة	٥٥	١٧	١٨ فبراير ٨٦
٣٥٨ مجنون ليلى والرؤية الاخراجية	محمد سمير حسنى		متابعة	٥٩	١١	١٥ مايو ٨٦
٣٥٩ محاولات الخروج عن النمط	يوسف فاخورى، وهالة الأسمر		تحقيق	٦٣	٧٤	١٥ سبتمبر ٨٦
٣٦٠ محمد طلعت حرب			كتاب	٦١	١١١	١٥ يوليو ٨٦

م	الموضوع	الكاتب	المترجم	النوع	العدد	الصفحة	التاريخ
٣٦١	محمد على الكبير دراسة تاريخية			كتاب	٦٥	١١٠	١٥ نوفمبر ٨٦
٣٦٢	**محمد المليجى عندما ترقص الزخارف**			**فن تشكيلى**	**٦٥**	**بطن الغلاف**	**١٥ نوفمبر ٨٦**
٣٦٣	مخ تركى	د. هيام أبوالحسين		كتاب	٦٠	٧٧	١٥ يونية ٨٦
٣٦٤	مدخل إلى السيميوطيقا	أحمد طه		كتاب	٦٦	١٠٩	١٥ ديسمبر ٨٦
٣٦٥	المستطرف من كل فن مستظرف	د. سهير القلماوى		دراسة	٥٨	٤	١٥ ابريل ٨٦
٣٦٦	المستكشفون	توفيق حنا		كتاب	٦١	١٠٤	١٥ يوليو ٨٦
٣٦٧	مسرح الدمى والموت	د. هناء عبدالفتاح		دراسة	٦١	٨٦	١٥ يوليو ٨٦
٣٦٨	مسرح صلاح عبدالصبور الشعرى	د. مدحت الجيار		دراسة	٦٢	١٢	١٥ أغسطس ٨٦
٣٦٩	مسرح فقير غنى	د. هناء عبدالفتاح غبن		دراسة	٥٩	٧٣	١٥ مايو ٨٦
٣٧٠	المسرح فى الجامعة	حسن عطية		متابعة	٥٩	٨٤	١٥ مايو ٨٦
٣٧١	مسرح كانتور التشكيلى	د. هناء عبدالفتاح غبن		دراسة	٦٠	٥٦	١٥ يونية ٨٦
٣٧٢	المسرح : ماهى المحنة؟	عصام عبدالله		تحقيق	٦٤	٦٢	١٥ أكتوبر ٨٦
٣٧٣	المسرح المصرى أصله وبداياته			كتاب	٦٤	١٠٥	١٥ أكتوبر ٨٦
٣٧٤	المسرح المصرى والنقد الاكاديمى	أحمد عبدالرازق		تحقيق	٥٥	٣٢	١٨ فبراير ٨٦
٣٧٥	مسيرة فكر حوار مع فتحى غانم	عصام عبدالله		حوار	٦٦	٣٨	١٥ ديسمبر ٨٦
٣٧٦	مصريات (الصدق)			مصريات	٥٥	٤٦	١٨ فبراير ٨٦
٣٧٧	مصريات			مصريات	٥٨	١٠٦	١٥ ابريل ٨٦
٣٧٨	المظاهرة	كاسى موتسيسى	محمد جلال عباس	قصة مترجمة	٦٤	٤٠	١٥ أكتوبر ٨٦
٣٧٩	مع أسرة صلاح عبدالصبور	تحسين عبدالحى		حوار	٦٢	٣٤	١٥ أغسطس ٨٦
٣٨٠	مع العالم الانثروبولوجى «ليفى بروك»	إميل توفيق		دراسة	٦٤	٣٦	١٥ أكتوبر ٨٦
٣٨١	معارض الشهر	محمود الهندى		متابعة	٥٨	٩٤	١٥ ابريل ٨٦
٣٨٢	معارض الشهر	محمود الهندى		متابعة	٦٥	١٠٢	١٥ نوفمبر ٨٦
٣٨٣	معارض الشهر	محمود الهندى		متابعة	٦٦	٧٢	١٥ ديسمبر ٨٦
٣٨٤	معرض القاهرة الدولى للكتاب			متابعة	٦٧	٣٥	١٥ يناير ٨٧
٣٨٥	المعسكر الهندى	ارنست همنجواى	فؤاد قنديل	قصة مترجمة	٦٣	٨٨	١٥ سبتمبر ٨٦
٣٨٦	معنى الفيلم ـ رؤية جمالية معاصرة	سعيد توفيق		دراسة	٦٦	٧٦	١٥ ديسمبر ٨٦
٣٨٧	مفهوم الزمان فى الفلسفة الإسلامية			من المجلات العربية	٦٦	١٠٨	١٥ ديسمبر ٨٦
٣٨٨	مفهوم الطبيعة والإنسان	عصام عبدالله		رسائل جامعية	٥٨	١٠٥	١٥ ابريل ٨٦
٣٨٩	مقتطفات من الشعر العربى فى مصر			كتاب	٦٢	١٠٥	١٥ أغسطس ٨٦
٣٩٠	المقهى ـ الشخصى	محمد حبيب القاضى		قصيدة	٥٨	٦	١٥ ابريل ٨٦
٣٩١	ملاحظات حول الحداثة الشعرية	حلمى سالم		دراسة	٥٦	٣٤	٢٥ فبراير ٨٦
٣٩٢	ملاحظات حول الفيل ياملك الزمان	عمرو دواره		متابعة	٦٥	٩٥	١٥ نوفمبر ٨٦
٣٩٣	ملاحظات على مجرى المتدارك والخبب	أحمد فضل شبلول		دراسة	٦٥	٥٨	١٥ نوفمبر ٨٦
٣٩٤	ملامح التمايز فى القصة القصيرة	شمس الدين		دراسة	٥٥	٣٨	١٨ فبراير ٨٦
٣٩٥	من أساطير الهنود الحمر	راوية صادق		دراسة مترجمة	٥٨	٨٦	١٥ ابريل ٨٦
٣٩٦	من روائع الفن الإلهى	على الصياد		قصيدة	٦٧	٣٦	١٥ يناير ٨٧
٣٩٧	من الصحافة الأدبية العالمية			متابعة	٥٨	٩٧	١٥ ابريل ٨٦
٣٩٨	من الصحافة الأدبية العالمية			متابعة	٥٩	٦٤	١٥ مايو ٨٦
٣٩٩	من الصحافة الأدبية العالمية	د. ماهر شفيق فريد		متابعة	٦٠	٨٣	١٥ يونيه ٨٦
٤٠٠	من الصحافة الأدبية العالمية			متابعة	٦١	٦٢	١٥ يوليو ٨٦
٤٠١	من الصحافة الأدبية العالمية			متابعة	٦٢	١٠٩	١٥ أغسطس ٨٦
٤٠٢	من الصحافة الأدبية العالمية	د. ماهر شفيق فريد		متابعة	٦٥	٩٩	١٥ نوفمبر ٨٦
٤٠٣	من المجلات العالمية	د. ماهر شفيق فريد		متابعة	٦٦	١٠٢	١٥ ديسمبر ٨٦
٤٠٤	من المجلات العالمية	د. ماهر شفيق فريد		متابعة	٦٧	١٠٥	١٥ يناير ٨٦
٤٠٥	من قصار القصائد	عبدالمنعم عواد يوسف		قصائد	٦٤	٣٤	١٥ أكتوبر ٨٦
٤٠٦	من الطنبورة إلى السمسمية	د. فتحى الصنباوى		دراسة	٥٤	١٤	١١ فبراير ٨٦
٤٠٧	المنظوماتية	د. السيدنصرالدين		دراسة	٦٦	١٣	١٥ ديسمبر ٨٦

٤٠٨	مهرجان بولا السينمائى	فوزى سليمان		رسالة يوغوسلافيا	٦٦	٧٨	١٥ ديسمبر ٨٦
٤٠٩	مهرجان جرش الخامس	فاوى فوكيه		رسالة جرش	٦٣	٥٦	١٥ سبتمبر ٨٦
٤١٠	المهرجان الحادى عشر للمسرح فى الجامعات المصرية	حسن عطية		متابعة	٥٨	٤٧	١٥ ابريل ٨٦
٤١١	مهرجان القاهرة السينمائى العاشر	عمر نجم		متابعة	٦٧	٦٢	١٥ يناير ٨٧
٤١٢	مهرجان كفرالزيات المفترى عليه !!	مبارك أحمد مصطفى		مناقشات	٥٥	١٢	١٨ فبراير ٨٦
٤١٣	مهرجان للسينما العربية	عبدالحميد أحمد على		رسالة فيينا	٥٩	٩٩	١٥ مايو ٨٦
٤١٤	مهرجان لندن السينمائى	توفيق حنا		رسالة لندن	٦٧	٦٧	١٥ يناير ٨٧
٤١٥	المنطق العربى			كتاب	٥٨	١٠٣	١٥ ابريل ٨٦
٤١٦	مواجهة	أحمد زرزور		قصيدة	٥٥	٨	١٨ فبراير ٨٦
٤١٧	مواقف	شمس الدين موسى		انتاج تحت الأضواء	٥٤	٢٦	١١ فبراير ٨٦
٤١٨	الموت والميلاد	على عفيفى		قصيدة	٦٣	١٢	١٥ سبتمبر ٨٦
٤١٩	المؤتمر الأول للجمعية المصرية للدراسات اليونانية			متابعة	٦٦	٤٦	١٥ ديسمبر ٨٦
٤٢٠	المؤسسة	عبداللطيف زيدان		قصة	٥٦	١٨	٢٥ فبراير ٨٦
٤٢١	الموضوع فى الفنون التشكيلية	محمد حلمى حامد		فن تشكيلى	٦٢	٩٦	١٥ أغسطس ٨٦
٤٢٢	قوفط الشرق جمال الدين الأفغانى	د. محمد عمارة		دراسة	٦٦	٣٤	١٥ ديسمبر ٨٦
٤٢٣	ناتالى ساروت والرواية الجديدة	سوزان سونتاج	ابراهيم فتحى	دراسة	٦٤	٢٠	١٥ أكتوبر ٨٦
٤٢٤	نارمان	عبدالمنعم رمضان		قصيدة	٥٨	١٧	١٥ ابريل ٨٦
٤٢٥	النبى	توفيق حنا		كتاب	٥٩	١٠٥	١٥ مايو ٨٦
٤٢٦	نبوءة الزمن القادم	أحمد سويلم		قصيدة	٦٥	٢٠	١٥ نوفمبر ٨٦
٤٢٧	نجيب محفوظ الصدى الفكرى	عصام عبدالله		حوار	٦٧	٣٧	١٥ يناير ٨٧
٤٢٨	نحاة القيروان			من المجلات العربية	٦٧	١٠٤	١٥ يناير ٨٧
٤٢٩	نحو تواصل الأجيال	عبدالرحمن فهمى		دراسة	٥٤	٦	١١ فبراير ٨٦
٤٣٠	نحو فكر عربى جديد			كتاب	٦٢	١٠٤	١٥ أغسطس ٨٦
٤٣١	الندوة الدولية لكتاب الطفل	لمعى المطيعى		متابعة	٦٧	٣٢	١٥ يناير ٨٧
٤٣٢	نزار قبانى .. المقفع .. والنهود المنهدئة	د. ابراهيم حمادة		دراسة	٦٥	٤	١٥ يناير ٨٧
٤٣٣	نشيد الذين	أحمد دحبور		قصيدة	٦٦	١٦	١٥ ديسمبر ٨٦
٤٣٤	النظرية الجمالية فى الشعر			من المجلات العربية	٦٧	١٠١	١٥ يناير ٨٧
٤٣٥	نعم .. لا	محى الدين اللباد		كاريكاتير	٦٣	٤	١٥ سبتمبر ٨٦
٤٣٦	نعيت إلى نفسى...	أحمد الحوفى		ألسنة الشعراء	٥٦	٣٣	٢٥ فبراير ٨٦
٤٣٧	نقد النقد	أحمد طه		كتاب	٦٧	٩٦	١٥ يناير ٨٧
٤٣٨	هاوسمان شاعر التشاؤم	د. ماهر شفيق فريد		دراسة	٦١	٣٦	١٥ يوليو ٨٦
٤٣٩	هذا الجيل وعروضه المسرحية	حسن عطية		متابعة	٦٠	٦٢	١٥ يونية ٨٦
٤٤٠	هل غاردت كاتاتاك مملكة الليل !	محمد سليمان		قصيدة	٦٣	٢٨	١٥ سبتمبر ٨٦
٤٤١	الهنا والهناك فى فيلم الطوق والإسورة	فاضل الأسود		متابعة	٦٢	٨٤	١٥ أغسطس ٨٦
٤٤٢	هندسة المعرفة	د. السيد نصرالدين		علوم	٦٤	٢٦	١٥ أكتوبر ٨٦
٤٤٣	هنرى ماتيس فنان عالمى			فن تشكيلى	٦٦		١٥ ديسمبر ٨٦
٤٤٤	هنريك ابسن ١٨٢٨ـ ١٩٠٦	توفيق حنا		دراسة	٦٢	٦٠	١٥ أغسطس ٨٦
٤٤٥	هوامش على التدين والتحديث	تحسين عبدالحى		دراسة	٦٠	٧	١٥ يونية ٨٦
٤٤٦	هوامش وهواجس	د. يحيى الرخاوى		دراسة	٥٨	٧٢	١٥ ابريل ٨٦
٤٤٧	هيجل فوق العرش	د. عبدالغفار مكاوى		دراسة	٦٤	٢٣	١٥ أكتوبر ٨٦
٤٤٨	هيرمان ملفيل كاتب خلدته روايته			من المجلات العربية	٦٧	١٠٣	١٥ يناير ٨٧
٤٤٩	هيثريش بول حياته وأعماله	د. كمال رضوان		دراسة	٦٣	١٩	١٥ سبتمبر ٨٦
٤٥٠	واداوم الطرق على الأبواب	عبدربه طه		قصة	٥٩	٥٤	١٥ مايو ٨٦
٤٥١	وجهان	أميرتاج السر		قصيدة	٦٢	٧	١٥ أغسطس ٨٦
٤٥٢	وجهة نظر حتى لايتهم النقد بالتقاعس	د. محمودالحسينى		متابعة	٦٠	٤٠	١٥ يونية ٨٦
٤٥٣	وجهة نظر صيدلية الروح	د. أحمد مصطفى فؤاد		متابعة	٦٠	٤٢	١٥ يونية ٨٦

٤٥٤ وجهة نظر وفروا الوثائق أولاً	محمد جبريل		متابعة	٦٠	٤٤	١٥ يونية ٨٦
٤٥٥ الوداع			كتاب	٦١	١١١	١٥ يوليو ٨٦
٤٥٦ وشوشه	جمال القصاص		قصيدة	٥٩	٣٩	١٥ مايو ٨٦
٤٥٧ الوله بله دكتور!	عمر نجم		نبض الشباب	٥٥	١٥	١٨ فبراير ٨٦
٤٥٨ ومازال ايزيس ٨٦	حسن عطية		متابعة	٥٤	٩	١١ فبراير ٨٦
٤٥٩ وولى سونيكا حاز نوبل ١٩٨٦	فؤاد قنديل		دراسة		٦٥	١٥ نوفمبر٨٦
٤٦٠ ويطير الحمام بعيداً	دوريس ليسنج	خليل كلفت	قصة مترجمة	٥٩	٦٧	١٥ مايو ٨٦
٤٦١ ياسر أبوسيد والتنوع وتكرارها			فن تشكيلي	٦٧		١٥ يناير ٨٦
٤٦٢ ياواد يا عقد	عمر نجم		نبض الشباب	٥٦	٦	٢٥ فبراير ٨٦
٤٦٣ إلى من يهمه الأمر	أوريان ميتشيل	أسامة فرحات	قصيدة مترجمة	٦٠	٢٨	١٥ يونية ٨٦
٤٦٤ اليوبيل الذهبي لغياب المسرح	عبلة الرويني		متابعة	٥٩	٧٩	١٥ مايو ٨٦
٤٦٥ يوسف العانى ورحلة أربعين عاماً	د نهاد صليحة		دراسة	٥٨	٤٢	١٥ ابريل ٨٦
٤٦٦ يوم أن نحصى السنون	مجدى الطيب		دراسة	٦٥	٨١	١٥ نوفمبر ٨٦
٤٦٧ يوم قتل الزعيم الرواية الوثيقة	أحمد محمد عطية		دراسة	٦٥	٣٩	١٥ نوفمبر ٨٦
٤٦٨ يوم من الأيام	جابريين جارثيا ماركيز	د حامد يوسف أبوأحمد	قصة مترجمة	٥٨	٨٠	١٥ ابريل ٨٦

الكاتب

مسلسل	الكاتب (المؤلف / المترجم)	الموضوع	النوع	العدد	الصفحة	التاريخ
١	ابراهيم أصلان	السوق	قصة	٦٦	١٢	١٥ ديسمبر ٨٦
٢	د. ابراهيم حمادة	بين محاكاة أرسطو ومرآة شكسبير	دراسة	٦٣	١٥	١٥ سبتمبر ٨٦
		شوط آخر..	افتتاحية	٦٥	١	١٥ نوفمبر ٨٦
		نزار قباني.. المقفع.. والنهود المنهرئه !!	دراسة	٦٥	٤	١٥ نوفمبر ٨٦
		كليوباترا والبفتيك	افتتاحية	٦٦	١	١٥ ديسمبر ٨٦
		الحزن وقود	افتتاحية	٦٧	١	١٥ يناير ٨٧
٣	ابراهيم دقينش	بقايا صدى	قصيدة	٥٤	١٣	١١ فبراير ٨٦
٤	ابراهيم فتحي	ناتالي ساروت والرواية الجديدة	عرض كتاب	٦٤	٢٠	١٥ أكتوبر ٨٦
		ما بعد الحداثة	عرض كتاب	٦٥	٢٦	١٥ نوفمبر ٨٦
٥	ابراهيم فهمي	رائحة العنبر	قصة	٥٧	٣٨	٤ مارس ٨٦
٦	أحمد الحوتي	حلق شياطين شعراء	ألسنة الشعراء	٥٤	١٧	١١ فبراير ٨٦
		شعرك من هذا	ألسنة الشعراء	٥٥	٣٩	١٨ فبراير ٨٦
		نعيت إلى نفسي..	**ألسنة الشعراء**	٥٦	٣٣	٢٥ فبراير ٨٦
		ما لم تتكلم..	ألسنة الشعراء	٥٧	١٥	٤ مارس ٨٦
		عبدالصبور والاقتراب من الشعبية	دراسة	٦٢	١٨	١٥ أغسطس ٨٦
٧	أحمد دحبور	نشيد الذين	قصيدة	٦٦	١٦	١٥ ديسمبر ٨٦
٨	أحمد زرزور	تقرير عن رجل تحت حد السكين	قصيدة	٥٤	١٢	١١ فبراير ٨٦
		مواجهة	قصيدة	٥٥	٨	١٨ فبراير ٨٦
		قصيدتان من «عبقر» الانطفاء	قصيدة	٥٦	١٠	٢٥ فبراير ٨٦
٩	أحمد سويلم	نبوءة الزمن القادم	القصيدة	٦٥	٢٠	١٥ نوفمبر ٨٦
١٠	أحمد شمس الدين	سيرة الشيخ نورالدين (١٨)	رواية	٥٤	٣٠	١١ فبراير ٨٦
		سيرة الشيخ نورالدين (١٩)	رواية	٥٥	٢٦	١٨ فبراير ٨٦
		سيرة الشيخ نورالدين (٢٠)	رواية	٥٦	٢٦	٢٥ فبراير ٨٦
		سيرة الشيخ نورالدين (٢١)	رواية	٥٧	٢٦	٤ مارس ٨٦
١١	أحمد الشهاوي	خمسة مقاطع لحزني الطويل القامة	قصيدة	٥٦	١١	٢٥ فبراير ٨٦
		قصائد للحزن النبيل	قصيدة	٦٦	٤٤	١٥ ديسمبر ٨٦
١٢	أحمد طه	مدخل إلى السيميوطيقا	عرض كتاب	٦٦	١٠٩	١٥ ديسمبر ٨٦
		نقد النقد	عرض كتاب	٦٧	٩٦	١٥ يناير ٨٧
١٣	أحمد عبدالرازق أبوالعلا	المسرح المصري بين النقد والانطباع	تحقيق	٥٥	٣٢	١٨ فبراير ٨٦
١٤	**د. أحمد عثمان**	بذور النهضة في المسرح الايطالي	دراسة	٥٤	١٦	١١ فبراير ٨٦
		بذور النهضة في المسرح الايطالي	دراسة	٥٥	١٦	١٨ فبراير ٨٦

			بذور النهضة فى المسرح الايطالى	دراسة	٥٦	١٤	٢٥ فبراير ٨٦
			بذور النهضة فى المسرح الايطالى	دراسة	٥٧	٧	٤ مارس ٨٦
١٥	أحمد فضل شبلول		فى مؤتمر طه حسين الثانى عشر	متابعة	٥٨	٣٤	١٥ ابريل ٨٦
			ملاحظات على مجرى المتدارك والخبب	دراسة	٦٥	٥٨	١٥ نوفمبر ٨٦
١٦	أحمد محمد عطية		سكينة فؤاد من قصص المرأة	دراسة	٦١	٣١	١٥ يوليو ٨٦
			روائى من الاسكندرية	دراسة	٦٣	١٤	١٥ سبتمبر ٨٦
			يوم قتل الزعيم الرواية الوثيقة	دراسة	٦٥	٣٩	١٥ نوفمبر ٨٦
١٧	أحمد المصرى		جوزيبى فيردى وفن الأوبرا فى مصر	موسيقى	٦٧	٥٨	١٥ يناير ٨٧
١٨	أحمد مصطفى فؤاد		وجهة نظر صيدلية الروح	دراسة	٦٠	٤٢	١٥ يونيه ٨٦
١٩	أحمد لطفى		فى مذابح العرب قال الراوى	قصيدة	٦٦	٥٨	١٥ ديسمبر ٨٦
٢٠	إدريان ميتشيل	أسامة فرحات	إلى من يهمه الأمر	قصيدة مترجمة	٦٠	٢٨	١٥ يونيه ٨٦
٢١	ارفنج سنجر	حسن حسين شكرى	الكلمات والموسيقى فى الأوبرا .	موسيقى	٦٣	٨١	١٥ سبتمبر ٨٦
٢٢	أرنست همنجواى	فؤاد قنديل	المعسكر الهندى	قصة مترجمة	٦٣	٨٨	١٥ سبتمبر ٨٦
٢٣	د. أسامة أنوور		تأثير العبث فى ثلاثية محمود دياب	دراسة	٦٧	١٤	١٥ يناير ٨٧
٢٤	اعتدال عثمان		فى العلى عندما	قصيدة	٦٥	٥٠	١٥ نوفمبر ٨٦
٢٥	أميرتاج السر		وجهان	قصيدة	٦٢	٧	١٥ أغسطس ٨٦
٢٦	أمير سلامة		حكاية من الصعيد فى بنى سويف	متابعة	٥٧	٣٤	٤ مارس ٨٦
			السبنسة	متابعة	٦١	٩٤	١٥ يوليو ٨٦
٢٧	إميل توفيق		مع العالم الانثروبولوجى «ليفى برول»	دراسة	٦٤	٣٦	١٥ أكتوبر ٨٦
٢٨	آلان لويس	د. ابراهيم حمادة	براندیللو.. ونسبية الحقيقة	دراسة مترجمة	٦٧	٧٢	١٥ يناير ٨٧
٢٩	اندريه بازان	خليل كلفت	فيلم الأمل لأندريه مالرو	دراسة مترجمة	٦٤	٨١	١٥ أكتوبر ٨٦
٣٠	اندريه شديد	حسن فتح الباب	كى أستبق اللحظة	قصيدة مترجمة	٥٩	٧٢	١٥ مايو ٨٦
٣١	أوزوالدامتشالى	محمد جلال عباس	رجال فى الاغلال	قصيدة مترجمة	٦٤	٥٦	١٥ أكتوبر ٨٦
٣٢	بدر توفيق		التآكل	قصيدة	٦٠	٦	١٥ يونية ٨٦
٣٣	برم تشاند	سوريال عبدالملك	ليلة شتوية	قصة مترجمة	٦٠	١٢	١٥ يونية ٨٦
٣٤	بسمة الحسينى		افتعال المعارك	مناقشات	٥٧	٢٢	٤ مارس ٨٦
٣٥	بهاء جاهين		شجرة تضلل ع اللى كان بستان	قصيدة	٥٩	٢٠	١٥ مايو ٨٦
٣٦	بيومى قنديل		ضم القمح ليلاً	قصة	٦٥	٢٥	١٥ نوفمبر ٨٦
٣٧	تحسين عبدالحى		مجلات وصحف.. مهاجره	قضية للمناقشة	٥٥	١٧	١٨ فبراير ٨٦
			المأزق	قضية للمناقشة	٥٦	١٥	٢٥ فبراير ٨٦
			ماذا حدث مؤخراً..؟	قضية للمناقشة	٥٧	٩	٤ مارس ٨٦
			الشائعات فى مصر بين الحقيقة والوهم	دراسة	٥٩	٣٠	١٥ مايو ٨٦
			هوامش على التدين والتحديث	دراسة	٦٠	٧	١٥ يونية ٨٦
			كرة القدم.. والثقافة	دراسة	٦١	٧	١٥ يوليو ٨٦
			مع أسرة صلاح عبدالصبور	حوار	٦٢	٣٤	١٥ أغسطس ٨٦
٣٨	توفيق حنا		النبى	عرض كتاب	٥٩	١٠٥	١٥ مايو ٨٦
			المستكشفون	عرض كتاب	٦١	١٠٤	١٥ يوليو ٨٦
			هنريك أبسن	دراسة	٦٢	٦٠	١٥ أغسطس ٨٦
			تكامل الفصحى والعامية	دراسة	٦٥	٦١	١٥ نوفمبر ٨٦
			مهرجان لندن السينائى	رسالة	٦٧	٦٧	١٥ يناير ٨٧
٣٩	ثناء أبوالحمد		عشرة ليالى راقصة	رسالة	٦٢	٦٤	١٥ أغسطس ٨٦
٤٠	جابرييل جارثيا ماركيز	د. حامد أبوأحمد	يوم من الأيام	قصة مترجمة	٥٨	٨٠	١٥ ابريل ٨٦
٤١	جلال العشرى		دعوة إلى علم جديد..	دراسة	٦٠	٢٤	١٥ يونية ٨٦
			فنوننا التشكيلية.. هل لها طابع قومى؟!!	فن تشكيلى	٦١	٤٦	١٥ يوليو ٨٦
			زكى طليمات.. الوجه والذكرى	دراسة	٦٣	٤٠	١٥ سبتمبر ٨٦
			قراءة فى كف شاعر	دراسة	٦٤	١٤	١٥ أكتوبر ٨٦
٤٢	جلال فؤاد		أرجو ألا أكون نسياً منسيا	موسيقى	٥٨	٩٢	١٥ ابريل ٨٦
			الضوضاء.. والبيئة الصوتية	موسيقى	٥٩	١٠٣	١٥ مايو ٨٦

م	الاسم	المترجم	الموضوع	النوع	العدد	الصفحة	التاريخ
٧٢	سميحة غالب		عزيزى المشاهد اقفل التليفزيون		٥٥	٣٧	١٨ فبراير ٨٦
			عزيزى المشاهد اقفل التليفزيون		٥٧	٣٣	٤ مارس ٨٦
٧٣	د. سمير حجازى		اتجاهات التغيير الثقافى	دراسة	٥٩	٤٠	١٥ مايو ٨٦
٧٤	سمير درويش		الإنسان ودورة فى التطور	دراسة	٦٦	٢٨	١٥ ديسمبر ٨٦
٧٥	د. سمير سرحان		القاهرة فى ثوبها الجديد	افتتاحية	٥٨	١	١٥ ابريل ٨٦
			القاهرة على الطريق	افتتاحية	٥٩	١	١٥ مايو ٨٦
			افتتاحية	افتتاحية	٦٠	١	١٥ يونية ٨٦
			ثلاثة مقاهى	الصفحة الأخيرة	٦١	١١٢	١٥ يوليو ٨٦
			افتتاحية	افتتاحية	٦٢	١	١٥ أغسطس ٨٦
			افتتاحية	افتتاحية	٦٣	١	١٥ سبتمبر ٨٦
			فى قلبه الوطن	الصفحة الأخيرة	٦٧	١١٢	١٥ يناير ٨٧
٧٦	سمير عبدالفتاح		حوار مع الطلخاوى	قصة	٥٥	١٨	١٨ فبراير ٨٦
٧٧	سمير فريد		ماذا يبيع العرب..	رسالة	٦١	٧٠	١٥ يوليو ٨٦
٧٨	سمير ندا		بهادر دار	قصة	٥٨	٢٦	١٥ ابريل ٨٦
٧٩	سناء صليحة		رحلة فى عالم مجهول..!!	عرض كتاب	٦٥	١٠٨	١٥ نوفمبر ٨٦
٨٠	سهام بيومى		الحوار الأخير مع الفنان الكبير حامد عبدالله	حوار	٥٧	١٠	٤ مارس ٨٦
٨١	د. سهير القلماوى		ثمرات الأوراق	دراسة	٥٤	٨	١١ فبراير ٨٦
			ثمرات الأوراق	دراسة	٥٥	٦	١٨ فبراير ٨٦
			ثمرات الأوراق	دراسة	٥٦	١٢	٢٥ فبراير ٨٦
			ثمرات الأوراق	دراسة	٥٧	٦	٤ مارس ٨٦
			المستطرف فى كل فن مستظرف	دراسة	٥٨	٤	١٥ ابريل ٨٦
			الحب ابان الحرب	دراسة	٦٠	٤	١٥ يولية ٨٦
٨٢	د. سوزان بديع		لويجى برانديللو فى مصر	دراسة	٦٧	٨٣	١٥ يناير ٨٧
٨٣	سوزان سونتاج	خليل كلفت	صوت فالزر	دراسة مترجمة	٦٢	٤٦	١٥ أغسطس ٨٦
٨٤	د. السيد نصرالدين		حضارة الحاسب	علوم	٥٤	٢١	١١ فبراير ٨٦
			قدرة الحاسب بين نظرية الكم والنسبية				
			كيف تفكر الآلة وكيف يعقل الإنسان؟	علوم	٥٨	٩٦	١٥ ابريل ٨٦
			اللغة.. والإنسان.. والآله	علوم	٥٩	٧٠	١٥ مايو ٨٦
			هندسة المعرفة	علوم	٦٤	٢٦	١٥ أكتوبر ٨٦
			المنظوماتية أحدث تيارات العصر الفكرية	دراسة	٦٦	١٣	١٥ ديسمبر ٨٦
٨٥	الشريف خاطر		فاوست الجديد	دراسة	٦٦	١٨	١٥ ديسمبر ٨٦
٨٦	شكرى عبدالوهاب		فنانو الضوء عبر التاريخ	فن تشكيلى	٥٨	١٠٨	١٥ ابريل ٨٦
			فنانو الضوء عبر التاريخ	فن تشكيلى	٦١	١٨	١٥ يوليو ٨٦
			الضوء عند كارافاجيو	فن تشكيلى	٦٣	٩٠	١٥ سبتمبر ٨٦
			فنانو الضوء فى هولندا	فن تشكيلى	٦٤	١٠٢	١٥ أكتوبر ٨٦
			الضوء عند رامبراندت وفيرمير	فن تشكيلى	٦٦	٦٩	١٥ ديسمبر ٨٦
٨٧	شمس الدين موسى		مواقف	تحت الأضواء	٥٤	٢٦	١١ فبراير ٨٦
			ملامح التمايز فى القصة القصيرة	دراسة	٥٥	٣٨	١٨ فبراير ٨٦
			الزهور	تحت الأضواء	٥٦	٤٢	٢٥ فبراير ٨٦
			اضاءة ٧٧	تحت الأضواء	٥٧	٣١	٤ مارس ٨٦
			القاهرة تحاور المجلات غير الدورية	ندوة	٥٩	٢١	١٥ مايو ٨٦
			قالت ضحى	عرض كتاب	٥٩	١٠٩	١٥ مايو ٨٦
			أبواب للريح والشمس	عرض كتاب	٦٠	٧٦	١٥ يونية ٨٦
			ترابها زعفران والسيرة الذاتية لادوار الخراط	عرض كتاب	٦١	١٠٦	١٥ يوليو ٨٦
			أدب البحر رافد من روافد الأدب العربى	عرض كتاب	٦٢	١٠٦	١٥ أغسطس ٨٦
			الصيام والسهام	عرض كتاب	٦٣	١٠٨	١٥ سبتمبر ٨٦
			العودة إلى الحكاية وتجاوز مأزق القصة	دراسة	٦٤	٣٠	١٥ أكتوبر ٨٦
			رحلة الليل	عرض كتاب	٦٥	١٠٦	١٥ نوفمبر ٨٦

	على هامش مهرجان المربد السابع هذا العام	متابعة	٦٧	٥٦	١٥ يناير ٨٦
٨٨ شوقى بدر يوسف	الكرباج ومنطق التاريخ عند سعد مكاوى	دراسة	٦٥	٣٣	١٥ نوفمبر ٨٦
٨٩ شوقى فهيم	سينما التيار الصعب..	دراسة	٦٢	٨١	١٥ أغسطس ٨٦
٩٠ صالح سعد	الاحتفالية العربية ومسرح الأنثروبولوجيا	دراسة	٦٣	٤٩	١٥ سبتمبر ٨٦
٩١ صلاح جاهين	قصائد لم تنشر	قصائد	٥٩	١٤	١٥ مايو ٨٦
	صباح الخير أيها الـ...	كاريكاتير	٥٩	١٦	١٥ مايو ٨٦
٩٢ د. صلاح عبدالحافظ	اللغة العربية والحاسب الآلى	علوم	٦٠	٣٢	١٥ يونية ٨٦
٩٣ صلاح كامل	العمارة الداخلية والإنسان العربى	فن تشكيلى	٥٥	٢٤	١٨ فبراير ٨٦
٩٤ ضياء الشرقاوى	سيد الأرض	قصة	٦٥	٤٤	١٥ نوفمبر ٨٦
٩٥ عادل البطوسى	فانيسيا ريد جريف		٦٦	٨٢	١٥ ديسمبر ٨٦
٩٦ عادل عبدالعليم	الجريمة فى السينما المصرية	دراسة	٥٩	٩٣	١٥ مايو ٨٦
٩٧ عارف كرخى أبوخضيرى	ظاهرة التكرار اللفظى عند طه حسين	دراسة	٦٦	١٠	١٥ ديسمبر ٨٦
٩٨ عباس محمودعامر	الغربة فى جزر المنفى	قصيدة	٦٦	٣٧	١٥ ديسمبر ٨٦
٩٩ عبدالحكيم قاسم	فى مولد النبى	الصفحة الأخيرة	٦٥	١١٢	١٥ نوفمبر ٨٦
	طبلة السحور	قصة	٦٦	٢٠	١٥ ديسمبر ٨٦
١٠٠ عبدالحميدأحمدعلى	جولة سريعة فى مسارح أوربا ١٩٨٦	رسالة	٥٧	٤٦	٤ مارس ٨٦
	مهرجان للسينما العربية	رسالة	٥٩	٩٩	١٥ مايو ٨٦
١٠١ د. عبدالحميد يونس	تواصل الأجيال	الصفحة الأخيرة	٦٠	١١٢	١٥ يونية ٨٦
١٠٢ عبدربه طه	واداوم الطرق على الأبواب	قصة	٥٩	٥٤	١٥ مايو ٨٦
١٠٣ عبدالرحمن فهمى	بعد عام (١)	افتتاحية	٥٤	٤	١١ فبراير ٨٦
	نحو تواصل الأجيال لغة القصة	دراسة	٥٤	٦	١١ فبراير ٨٦
	بعد عام (٢)	افتتاحية	٥٥	٤	١٨ فبراير ٨٦
	لغة القصة والبناء القصصى	دراسة	٥٥	٣٤	١٨ فبراير ٨٦
	قراءة فى تسع قصائد للشاعر زرزور	دراسة	٥٦	٧	٢٥ فبراير ٨٦
	الصفحة الأخيرة	الصفحة الأخيرة	٦٢	١١٢	١٥ أغسطس ٨٦
	التزام المثقفين للمرة المائة بعد الألف	دراسة	٦٣	٧	١٥ سبتمبر ٨٦
١٠٤ د. عبدالغفار مكاوى	دموع أوديب بكائية فى تسعة مشاهد	مسرحية	٦٠	٩١	١٥ يونية ٨٦
	بشر الحافى يخرج من الجحيم مشهدان من مسرحية		٦٢	٢٨	١٥ أغسطس ٨٦
	امرأة مضطجعة	قصيدة ولوحة	٦٣	١٠٠	١٥ سبتمبر ٨٦
	هيجل فوق العرش	دراسة	٦٤	٢٣	١٥ أكتوبر ٨٦
	ثقافة النمل . وثقافة النحل	الصفحة الأخيرة	٦٤	١١٢	١٥ أكتوبر ٨٦
	الكابوس	دراسة	٦٥	٤٦	١٥ نوفمبر ٨٦
١٠٥ عبدالفتاح الجمل	درس من شومان	الصفحة الأخيرة	٦٦	١١٢	١٥ ديسمبر ٨٦
١٠٦ د. عبدالقادر محمود	لقاءات فكرية بين المعرى والخيام	دراسة	٥٤	٢٣	١١ فبراير ٨٦
	لقاءات فكرية بين المعرى والخيام	دراسة	٥٥	١٣	١٨ فبراير ٨٦
	لقاءات فكرية بين المعرى والخيام	دراسة	٥٦	٢٠	٢٥ فبراير ٨٦
	لقاءات فكرية بين المعرى والخيام	دراسة	٥٧	١٣	٤ مارس ٨٦
	قراءة فى فكر محمد إقبال	دراسة	٥٨	٨٢	١٥ ابريل ٨٦
	الغيرة التى تقتل	دراسة	٦٠	٤٧	١٥ يونية ٨٦
	السوبرمان بين نيتشه وبرناردشو	دراسة	٦٤	٤٤	١٥ أكتوبر ٨٦
١٠٧ عبداللطيف زيدان	المؤسسة	قصة	٥٦	١٨	٢٥ فبراير ٨٦
١٠٨ عبدالمنعم الأنصارى	بشارة	قصيدة	٥٦	١١	٢٥ فبراير ٨٦
١٠٩ عبدالمنعم رمضان	ناريمان	قصيدة	٥٨	١٧	١٥ ابريل ٨٦
١١٠ عبدالمنعم شميس	حكايات من القاهرة		٥٤	١١	١١ فبراير ٨٦
	حكايات من القاهرة		٥٥	١١	١٨ فبراير ٨٦
	حكايات من القاهرة		٥٦	٢٢	٢٥ فبراير ٨٦
١١١ عبدالمنعم عواد	من قصار القصائد	قصائد	٦٤	٣٤	١٥ أكتوبر ٨٦

١١٢ عبلة الرويني		كاسك ياوطنى الكل فى لوحة إيزيس	متابعات مسرحية	٥٨	٥٠	١٥ ابريل ٨٦
		اليوبيل الذهبى لغياب المسرح	متابعة	٥٩	٧٩	١٥ مايو ٨٦
		رأسان لكابوس الدويرى	متابعة	٦١	٩٦	١٥ يوليو ٨٦
		الشعراء يرتكبون الحلم العربى فى مهرجان جرش	رسالة	٦٢	٤٢	١٥ أغسطس ٨٦
١١٣ عزة يوسف كامل		حول أزمة الثقافة الراهنة فى مصر	تحقيق	٦٢	٦٧	١٥ أغسطس ٨٦
١١٤ عصام عبدالله		التصوير الافريقى التقليدى فيورباخ	رسائل جامعية	٥٨	١٠٤	١٥ ابريل ٨٦
		القاهرة تحاور المجلات غير الدورية	ندوة	٥٩	٢١	١٥ مايو ٨٦
		صناعة السينما إلى أين؟	تحقيق	٦٢	٨٨	١٥ أغسطس ٨٦
		المسرح: ماهى المحنة؟ وماهو الحل؟	تحقيق	٦٤	٦٢	١٥ أكتوبر ٨٦
		توفيق الطويل لدينا فلاسفة عرب!!	حوار	٦٥	٣٦	١٥ نوفمبر ٨٦
		مسيرة فكر حوار مع فتحى غانم	حوار	٦٦	٣٨	١٥ ديسمبر ٨٦
		نجيب محفوظ الصدى الفكرى والتفاؤل الحذر	حوار	٦٧	٣٧	١٥ يناير ٨٧
١١٥ علاء عريبى		الدكتوراه،.. لمن؟!	تحقيق	٥٦	٣٨	٢٥ فبراير ٨٦
		القاهرة تحاور المجلات غير الدورية «الماستر»	ندوة	٥٩	٢١	١٥ مايو ٨٦
		الايديولوجيات والثقافة الشعبية.. كيف؟!	تحقيق	٦٤	٥١	١٥ أكتوبر ٨٦
١١٦ د. على زين العابدين		أضواء على فن التصوير بالميناء	فن تشكيلى	٦٣	١٠٦	١٥ سبتمبر ٨٦
١١٧ د. على شلش		فى المربد الحديث السابع	رسالة	٦٧	٥٤	١٥ يناير ٨٧
١١٨ على الصياد		من روائع الفن الإلهى	قصيدة	٦٧	٣٦	١٥ يناير ٨٧
١١٩ على عفيفى		الموت والميلاد	قصيدة	٦٣	١٢	١٥ سبتمبر ٨٦
١٢٠ د. عمر صابر عبدالجليل		أقدم نص عربى لمؤلف قبطى عن الفتح الاسلامى لمصر	عرض كتاب	٦٠	٨٠	١٥ يونية ٨٦
١٢١ عمر نجم		الوله بله.. دكتور	نبض الشباب	٥٥	١٥	١٨ فبراير ٨٦
		ياواد يا.. عقد	نبض الشباب	٥٦	٦	٢٥ فبراير ٨٦
		الفريد فرج يتحدث إلى القاهرة	حوار	٥٧	٤٣	٤ مارس ٨٦
		فى مسرح الطليعة كلمة حق تؤدى إلى الموت	متابعة	٥٨	٥٢	١٥ ابريل ٨٦
		سعد أردش يتحدث عن المسرح اليوم	حوار	٦٠	٥٢	١٥ يونية ٨٦
		الحلقة الثانية للبحث عن القيم فى المأثورات الشعبية	متابعة	٦١	١٠	١٥ يوليو ٨٦
		المسرح إلى أين تمضى؟	متابعة	٦٣	٦٢	١٥ سبتمبر ٨٦
		فى مهرجان دمشق المسرحى	رسالة	٦٦	٩٩	١٥ ديسمبر ٨٦
		مهرجان القاهرة السينمائى العاشر	متابعة	٦٧	٦٢	١٥ يناير ٨٧
١٢٢ عمرو خفاجى		الحساسية الجديدة	تحقيق	٥٨	٧	١٥ ابريل ٨٦
١٢٣ عمرو دوارة		ايزيس وتأملات نقدية من الكواليس	متابعة	٥٤	٣٦	١١ فبراير ٨٦
		ملاحظات حول الفيل ياملك الزمان	متابعة	٦٥	٩٥	١٥ نوفمبر ٨٦
١٢٤ د. عواطف عبدالكريم		أزمة الموسيقى الرفيعه فى مصر	موسيقى	٥٩	١٠١	١٥ مايو ٨٦
١٢٥ فادى فوكيه		مهرجان جرش الخامس وصندوق الدنيا	رسالة	٦٣	٥٦	١٥ سبتمبر ٨٦
١٢٦ فاضل الأسود		شخصية الشرير فى الفيلم المصرى	دراسة	٥٨	١٢	١٥ ابريل ٨٦
		الثلاث ورقات والميلاد المرتقب	متابعة	٥٩	٨٩	١٥ مايو ٨٦
		بداية ونهاية	متابعة	٦١	٩٨	١٥ يوليو ٨٦
		عادل امام النجم ـ البطل ـ الظاهرة	متابعة	٦٢	٨٤	١٥ أغسطس ٨٦
١٢٧ د. **فتحى الصنفاوى**		من الطنبورة إلى السمسمية	موسيقى	٥٤	١٤	١١ فبراير ٨٦
١٢٨ د فتحى عبدالفتاح		عبدالرحمن الشرقاوى مفكراً إسلامياً	دراسة	٦٢	٨	١٥ أغسطس ٨٦
١٢٩ فرانز كافكا	الشريف خاطر	طبيب أرياف	قصة مترجمة	٥٩	٥٦	١٥ مايو ٨٦
١٣٠ فرج العنترى		جذور الموسيقى الشعبية فى التيار القومى للتأليف	موسيقى	٥٦	٤	٢٥ فبراير ٨٦
١٣١ فريدريش شيللر	دفايزة السيد	الأمل	قصيدة مترجمة	٥٥	٢٣	١٨ فبراير ٨٦
١٣٢ فؤاد قنديل		وولى سونيكا.. الافريقى الذى حاز نوبل ١٩٨٦	دراسة	٦٥	٢٩	١٥ نوفمبر ٨٦
١٣٣ فوزى سلمان		الأدب فى السينما فى مهرجان برلين السينمائى الدولى	رسالة	٥٨	٢١	١٥ ابريل ٨٦
		قضية العنصرية والتناقض بين الثقافات فى ٤ أفلام	رسالة	٦٣	٧١	١٥ سبتمبر ٨٦



		سينما العالم الثالث.. ماذا تقول؟	رسالة	٦٤	٩٢	١٥ أكتوبر ٨٦
		مهرجان بولا السينائى نموذج طيب لعيد قومى	رسالة	٦٦	٧٨	١٥ ديسمبر ٨٦
		التضحية فيلم متميز لمخرج شاعر	رسالة	٦١	٧٦	١٥ يوليو ٨٦
١٣٤ فولاذ عبدالله		العاصمة، والفتاة الساحلية	قصيدة	٦١	٥٠	١٥ يوليو ٨٦
		قصيدتان: فى رحيل صلاح عبدالصبور	قصيدة	٦٢	٢٦	١٥ أغسطس ٨٦
١٣٥ فيرتون سكاينل	مفرح كريم	الكلاب والوحوش الكتب القديمة ـ العته كلب ميت	قصائد	٥٨	٦٦	١٥ ابريل ٨٦
١٣٦ كاسى موتسيسى	محمد جلال عباس	المظاهرة	قصة مترجمة	٦٤	٤٠	١٥ أكتوبر ٨٦
١٣٧ د. كريم حسام الدين		أول اطلس للهجات العربية	عرض كتاب	٦٠	٨٢	١٥ يونية ٨٦
١٣٨ كمال الجويلى		صلاح جاهين عاشق الوطن والإنسان	دراسة	٥٩	١٢	١٥ مايو ٨٦
١٣٩ كمال الدين حسين		أشكال الأغنية الشعبية فى مسرح نجيب سرور	دراسة	٥٦	١٦	٢٥ فبراير ٨٦
		التجريب فى مسرح الغرفة	دراسة	٥٩	٧٥	١٥ مايو ٨٦
		عندما تتحول النمور إلى نعاج	متابعة	٦٠	٦٦	١٥ يونية ٨٦
١٤٠ د. كمال رضوان		**هينريش بول حياته وأعماله**	**دراسة**	**٦٣**	**١٩**	**١٥ سبتمبر ٨٦**
١٤١ كوثر سالم		ليوتولستوى والرواية	عرض كتاب	٥٩	١١١	١٥ مايو ٨٦
١٤٢ لمى المطيعى		الندوة الدولية لكتاب الطفل	متابعة	٦٧	٣٢	١٥ يناير ٨٧
١٤٣ لورد بايرون	د. نهاد صليحة	الظلام	قصيدة مترجمة	٦١	٦٠	١٥ يوليو ٨٦
١٤٤ لوناتشارسكى	خليل كلفت	الرجل الذى رسم السعادة		٥٤	٢٧	١١ فبراير ٨٦
١٤٥ د. مارى تريز		شارلوت برونتى وخيال المرأة الساخط	دراسة	٥٤	٢٢	١١ فبراير ٨٦
		اميلى برونتى والرؤية الروحية فى أدب المرأة	دراسة	٦٠	٥٠	١٥ يونيه ٨٦
١٤٦ د. ماهر شفيق فريد		الشعراء الرومانسيون الانجليز	دراسة	٥٤	١٨	١١ فبراير ٨٦
		فى مسرحنا الشعرى فى الستينات والسبعينات	دراسة	٥٧	٤	٤ مارس ٨٦
		شاعران وروائى		٥٨	٦٨	١٥ ابريل ٨٦
		روائى من عصرنا أ. م. فورستر	دراسة	٥٩	٤٩	١٥ مايو ٨٦
		من الصحافة الأدبية العالمية	متابعة	٦٠	٨٣	١٥ يونية ٨٦
		هاوسمان ـ شاعر التشاؤم الكونى	دراسة	٦١	٣٦	١٥ يوليو ٨٦
		باقة من الشعر الرومانسى الانجليزى	دراسة	٦٢	٣٧	١٥ أغسطس ٨٦
		باقه من الشعر الرومانسى الانجليزى	دراسة	٦٣	٢٤	١٥ سبتمبر ٨٦
		من الصحافة الأدبية العالمية	متابعة	٦٥	٩٩	١٥ نوفمبر ٨٦
		من لصحافة الأدبية العالمية	متابعة	٦٦	١٠٢	١٥ ديسمبر ٨٦
		من الصحافة الأدبية العالمية	متابعة	٦٧	١٠٥	١٥ يناير ٨٧
١٤٧ مبارك أحمد مصطفى		مهرجان كفر الزيات المفترى عليه!!	مناقشات	٥٥	١٢	١٨ فبراير ٨٦
١٤٨ مجدى الطيب		الطوق والاسورة وعودة الروح للسينما المصرية	متابعة	٦٣	٧٨	١٥ سبتمبر ٨٦
		صلاح أبوسيف قبل البداية	متابعة	٦٤	٨٨	١٥ أكتوبر ٨٦
		يوم أن تحصى السنون سوف تتذكر شادى عبدالسلام	دراسة	٦٥	٨١	١٥ نوفمبر ٨٦
١٤٩ محجوب موسى		ماء.. و.. نار	قصيدة	٥٧	١٧	٤ مارس ٨٦
١٥٠ د محمد ابراهيم عادل		رمبرانت السينما العربية	دراسة	٦١	٦٦	١٥ يوليو ٨٦
١٥١ د. محمد أبودومة		الجنوبى أنشودة عشق	عرض كتاب	٦٧	٩٤	١٥ يناير ٨٧
١٥٢ محمد جبريل		وجهة نظر وفروا الوثائق أولاً	دراسة	٦٠	٤٤	١٥ يونيه ٨٦
١٥٣ محمد جلال عباس		جغرافية المدن بمنظور ابن خلدون	دراسة	٥٩	٥٩	١٥ مايو ٨٦
١٥٤ محمد حسيب القاضى		المقهى ـ الشخصى	قصيدتان	٥٨	٦	١٥ ابريل ٨٦
١٥٥ محمد حلمى حامد		قراءة اجتماعية لمعارض الشهر	فن تشكيلى	٦١	٥٧	١٥ يوليو ٨٦
		الموضوع فى الفنون التشكيلية	فن تشكيلى	٦٢	٩٦	١٥ أغسطس ٨٦
١٥٦ محمد سليمان		هل غادرت كائناتك مملكة الليل	قصيدة	٦٣	٢٨	١٥ سبتمبر ٨٦
		علاقات	قصيدة	٦٦	٣٢	١٥ ديسمبر ٨٦
١٥٧ محمد سمير حسنى		مجنون ليلى والرؤية الاخراجية	متابعة	٥٩	٩١	١٥ مايو ٨٦
		لماذا يصرون على دفعنا دفعاً إلى سراية المجانين؟!	متابعة	٦٣	٦٨	١٥ سبتمبر ٨٦
١٥٨ محمدالسيد عيد		ضياء الشرقاوى ومأساة العصر الجميل	دراسة	٥٧	١٨	٤ مارس ٨٦

المؤلف	العنوان	النوع	العدد	الصفحة	التاريخ
١٥٩ محمد علي زادة د. مريم زهيري	رجل وسمكتان	قصة مترجمة	٦٥	٥٤	١٥ نوفمبر ٨٦
١٦٠ د. محمد عمارة	رفاعة الطهطاوى	دراسة	٥٨	١٨	١٥ ابريل ٨٦
	الإمام محمد عبده	دراسة	٥٩	٤	١٥ مايو ٨٦
	موقظ الشرق	دراسة	٦٦	٣٤	١٥ ديسمبر ٨٦
١٦١ د. محمد عنانى	صلاح جاهين شاعراً	دراسة	٥٩	٧	١٥ مايو ٨٦
	الأدب المصرى .. ليس عربياً !	الصفحة الأخيرة	٦٣	١١٢	١٥ سبتمبر ٨٦
١٦٢ محمد فكرى أنور	انهم يخلدون الرواد	عرض كتاب	٦٣	١١٠	١٥ سبتمبر ٨٦
١٦٣ محمد قنديل البقلى	السجل الثقافى	دراسة	٦٧	٤٤	١٥ يناير ٨٧
١٦٤ محمد كشيك	أيام البحر	قصة	٦٢	٤٠	١٥ أغسطس ٨٦
١٦٥ محمد كمال محمد	اللذى يهوى	قصة	٥٩	٤٢	١٥ مايو ٨٦
١٦٦ د. محمد مصطفى هداره	جيل ما فوق الواقع	دراسة	٦٤	١٠٨	١٥ أكتوبر ٨٦
١٦٧ محمد يوسف	حوارية الأيام الدائرية	قصيدة	٥٧	١٦	٤ مارس ٨٦
١٦٨ محمود بقشيش	بينالى القاهرة الدولى الثانى جناح مصر	فن تشكيلى	٦٧	١٠٨	١٥ يناير ٨٧
١٦٩ د. محمود الحسينى	وجهة نظر حتى لايتهم النقد بالتقاعس	دراسة	٦٠	٤٠	١٥ يونية ٨٦
١٧٠ محمود عوض	صوت الفنان خافتاً	فن تشكيلى	٦٥	١٠٤	١٥ نوفمبر ٨٦
١٧١ د. محمود فهمى حجازى	الحاسب الآلى ، وتعليم اللغات	اللــغة المعاصرة	٥٤	١٩	١١ فبراير ٨٦
	الحاسب الآلى ، وتعليم اللغات	اللــغة المعاصرة	٥٧	٢١	٤ مارس ٨٦
١٧٢ محمود ممتاز الهوارى	أروع ما أهدى لنا الله	قصيدة	٥٥	٩	١٨ فبراير ٨٦
١٧٣ محمود الهندى	معارض الشهر	فن تشكيلى	٥٨	٩٤	١٥ ابريل ٨٦
	انهم يمسخون فن اوروسكو	فن تشكيلى	٦٣	٩٦	١٥ سبتمبر ٨٦
	حين يبدد الفنان طاقاته بلا معنى	فن تشكيلى	٦٤	٩٨	١٥ أكتوبر ٨٦
	معارض الشهر	فن تشكيلى	٦٥	١٠٢	١٥ نوفمبر ٨٦
	معارض الشهر	فن تشكيلى	٦٦	٧٢	١٥ ديسمبر ٨٦
١٧٤ محيى الدين اللباد	ثقافة الطفل	كاريكاتير	٦١	١٦	١٥ يوليو ٨٦
	ثقافة	كاريكاتير	٦٢	٤	١٥ أغسطس ٨٦
	نعم .. لا	كاريكاتير	٦٣	٤	١٥ سبتمبر ٨٦
	تأملات فى ورقة بدولار وش وظهر	كاريكاتير	٦٤	٤	١٥ أكتوبر ٨٦
١٧٥ مختار السويفى	الاجيبتولوجى .. لم يزل طفلاً !!	مصريات	٦٠	٨٦	١٥ يونية ٨٦
	الاجيبتومانيا أو ظاهرة الافتتان بالمصريات	دراسة	٦٦	٦٠	١٥ ديسمبر ٨٦
١٧٦ د. مدحت الجيار	مسرح صلاح عبدالصبور الشعرى	دراسة	٦٢	١٢	١٥ أغسطس ٨٦
١٧٧ مديحة عمارة	بورترية نضال الأشقر	حوار	٥٩	٨٢	١٥ مايو ٨٦
	برانديللو رساماً	فن تشكيلى	٦٧	٨٨	١٥ يناير ٨٧
١٧٨ مصطفى ابراهيم	عيونك الضفاف والمطر	قصيدة	٦٣	٩٩	١٥ سبتمبر ٨٦
١٧٩ د. مصطفى ماهر	طه حسين والأدب الألمانى	دراسة	٦١	٤	١٥ يوليو ٨٦
	طه حسين والأدب الألمانى	دراسة	٦٦	٤	١٥ ديسمبر ٨٦
١٨٠ مهدى مصطفى	حوار مع الشاعر الفلسطينى أحمد دحبور	حوار	٦٢	٥٧	١٥ أغسطس ٨٦
	السؤال	قصيدة	٦٥	٧٢	١٥ نوفمبر ٨٦
١٨١ المنجى سرحان	الطريق	قصيدة	٦٠	٩٠	١٥ يونية ٨٦
١٨٢ نادية البنهاوى	جريمة «إيكواس» تجربة الجمعية المصرية لهواة المسرح	متابعة	٦٤	٧٨	١٥ أكتوبر ٨٦
١٨٣ د. نبيل صادق	علاقة الفن بالفلسفة عند برجسون	دراسة	٦٧	٢٤	١٥ يناير ٨٧
١٨٤ نبيل قاسم	سورة البحر	قصيدة	٦٤	٢٢	١٥ أكتوبر ٨٦
١٨٥ نسيم مجلى	تأملات فى عصر الرنيسانس	عرض كتاب	٦٠	٧٤	١٥ يونية ٨٦
١٨٦ د. نعمات أحمد فؤاد	الاستاذ محمد خلف الله أحمد	اعلام فى حياتنا	٥٥	١٠	١٨ فبراير ٨٦
١٨٧ د. نعيم عطية	شاعر من اليونان الحديثة ، فارناليس	دراسة	٦٧	٤٩	١٥ يناير ٨٧
١٨٨ د. نهاد صليحة	اجازة الاسكافى والواقعية الرومانسية	دراسة	٥٥	٢٠	١٨ فبراير ٨٦
	يوسف العانى ورحلة اربعين عاماً	دراسة	٥٨	٤٢	١٥ ابريل ٨٦
	راكبو البحر من دبلن إلى رمسيس	متابعة	٥٩	٨٧	١٥ مايو ٨٦

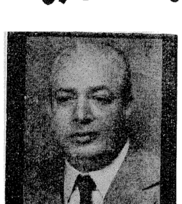
		برانديللو المسرح الاليزابيثى	دراسة	٦٠	٥٩	١٥ يونيه ٨٦
		سياحة فنية	رسالة	٦٣	١٠٢	١٥ سبتمبر ٨٦
		سياحة فنية	رسالة	٦٤	٦٦	١٥ أكتوبر ٨٦
		محمد على فى قلعة القومى	متابعة	٦٧	٨٩	١٥ يناير ٨٧
١٨٩ هالة الأحمر		ثبات النمط فى السينما المصرية ومحاولات الخروج	تحقيق	٦٠	١٥	١٥ يونية ٨٦
		ثبات النمط فى السينما المصرية ومحاولات الخروج	تحقيق	٦١	٧٩	١٥ يوليو ٨٦
		محاولات الخروج عن النمط فى السينما المصرية	تحقيق	٦٣	٧٤	١٥ سبتمبر ٨٦
١٩٠ هانى الحلوانى		سمعة مصر.. واحساس إسرائيل	دراسة	٥٨	٢٤	١٥ ابريل ٨٦
١٩١ هرمان هسه	فؤاد كامل	«آيريس» أو زهرة السوسن	قصة مترجمة	٥٨	٥٨	١٥ ابريل ٨٦
١٩٢ د. هناء عبدالفتاح غبن		مسرح فقير غنى	دراسة	٥٩	٧٣	١٥ مايو ٨٦
		مسرح كانتور التشكيلى	دراسة	٦٠	٥٦	١٥ يونية ٨٦
		مسرح الدمى والموت	دراسة	٦١	٨٦	١٥ يوليو ٨٦
		فؤاد الشطى ومسرحه العربى	متابعة	٦٢	٧٠	١٥ أغسطس ٨٦
		جارديينتشا مسرح يحتضن بين ذراعيه قرى العالم	دراسة	٦٤	٧٤	١٥ أكتوبر ٨٦
١٩٣ د. هيام أبوالحسين		قبة الخالدين تظل عميد الدراسات العربية والاسلامية فى فرنسا	رسالة	٥٥	٤٠	١٨ فبراير ٨٦
		البساط ليس أحمديا	عرض كتاب	٥٨	١٠٠	١٥ ابريل ٨٦
		جان جوئية حصاد الأشواك	دراسة	٥٩	٤٤	١٥ مايو ٨٦
		مخ تركى	عرض كتاب	٦٠		
		سيمون دوبوفوار من وحى الخاطر	دراسة	٦١	٥٣	١٥ يوليو ٨٦
١٩٤ وصفى صادق		العبد	قصيدة	٦٧	٤٢	١٥ يناير ٨٦
١٩٥ وفيق الفرماوى		العجوز	قصة	٦٥	٦٨	١٥ نوفبر ٨٦
١٩٦ وليد منير		العابرون جسراً من السعادة	زوايا	٥٥	٧	١٨ فبراير ٨٦
		تراب الأمكنة وزعفرانها	زوايا	٥٦	٣٧	٢٥ فبراير ٨٦
		تنويعات على مقام الاغتراب	زوايا	٥٧	٣٧	٤ مارس ٨٦
		الحساسية الجديدة	تحقيق	٥٨	٧	١٥ ابريل ٨٦
		آفاق الشعر.. ماذا بعد الينابيع الأولى؟	تحقيق	٦٢	٢١	١٥ أغسطس ٨٦
١٩٧ وولى سونيكا	محمد جلال عباس	الليل	قصيدة مترجمة	٦٥	٣٢	١٥ نوفبر ٨٦
١٩٨ ياكوف ليند	عبدالحميد على	على وشك القتل	قصة مترجمة	٥٦	٤١	٢٥ فبراير ٨٦
١٩٩ د. يان بروخمان	يوسف الشارونى	تطور الشعر الحديث فى مصر	دراسة مترجمة	٦٤	٧	١٥ أكتوبر ٨٦
٢٠٠ د يحيى الرخاوى		هوامش وهواجس حول شعر أحمد زرزور	دراسة	٥٨	٧٢	١٥ ابريل ٨٦
		حبس مشاعرنا الإنسانية	دراسة	٦٧	٤	١٥ يناير ٨٧
٢٠١ أليخاندروكاسونا	أحمد الألفى	أسطورة كتمان السر	مسرحية مترجمة	٦٦	٨٤	١٥ ديسمبر ٨٦
٢٠٢ د يمنى الخولى		الليبرالية	دراسة	٥٥	٣٦	١٨ فبراير ٨٦
		الليبرالية	دراسة	٥٦	٣٢	٢٥ فبراير ٨٦
		الليبرالية	دراسة	٥٧	٣٦	٤ مارس ٨٦
		المادية	دراسة	٦٣	٣٠	١٥ سبتمبر ٨٦
٢٠٣ يوسف أبوريه		ضحكة الملائكة	قصة	٦٧	١٢	١٥ يناير ٨٧
٢٠٤ يوسف الخطيب		رأيت الله فى غزة	قصيدة	٦٧	٢٠	١٥ يناير ٨٧
٢٠٥ يوسف الشارونى		الرحلة فى الأدب العربى الحديث	دراسة	٦٦	٥٢	١٥ ديسمبر ٨٦
٢٠٦ د. يوسف عزالدين		تياترو فى النقد المسرحى	عرض كتاب	٦١	١٠٨	١٥ يوليو ٨٦
٢٠٧ يوسف فاخورى		رمضان فى التراث الشعبى المصرى	تحقيق	٥٩	٣٤	١٥ مايو ٨٦
		ثبات النمط فى السينما المصرية ومحاولات الخروج	تحقيق	٦٠	١٥	١٥ يونية ٨٦
		ثبات النمط فى السينما المصرية ومحاولات الخروج	تحقيق	٦١	٧٩	١٥ يوليو ٨٦
		بديع خيرى.. محاولة للتنكر	دراسة	٦٢	٤٩	١٥ أغسطس ٨٦
		محاولات الخروج عن النمط فى السينما المصرية	تحقيق	٦٣	٧٤	١٥ سبتمبر ٨٦
٢٠٨ يوسف ميخائيل أسعد		الشللية.. مالها وماعليها	دراسة	٦١	٤٠	١٥ يوليو ٨٦



القاهرة
AL-QAHIRAH
قراءة في
مقدمة
ملاحظات
جذور
القاهرة
AL-QAHIRAH



عودة الثقافة إلى أصحابها


فؤاد دوارة

لست أذكر الآن الذى قال عن الشاعر الأمريكى - الإنجليزى الأشهر «ت. س. إليوت» إن أهم أثر له أنه أخذ الشعر من حياة الناس ووضعه فوق أعلى رف فى المكتبة، أى حيث لاتصل إليه غير أيدى قلة من المتخصصين المتفيقهين.

وفى اعتقادى أن هذا بالضبط ما حدث لثقافتنا فى السنوات الأخيرة، فبعد أن كانت قصائد شوقى وحافظ ومطران تنشر فى الصفحات الأولى من أكبر صحفنا اليومية، أصبحت السنوات تمر دون أن نقرأ بيتاً واحداً من الشعر فى هذه الصحف.. وبعد أن كنت أرى فى صباى مجلتى «الرسالة» و«الثقافة» فى بيوت كثير من أقرباتى من صغار الموظفين والحرفيين، أصبح لايقترب من المجلات الثقافية سوى قلة من المتخصصين، وكان المفروض أن يحدث العكس مع تزايد أعداد المتعلمين وخريجى المعاهد العليا والجامعات..

من المسئول عن هذا التقهقر الثقافى الواضح؟

هناك إجابات تقليدية جاهزة عن زيادة أعداد المتعلمين وما صحبها من هبوط المستوى، وتغير اهتمامات الأجيال الجديدة والمشكلات المعيشية القاسية التى تواجهها، وانتشار أجهزة الاعلام الحديثة من إذاعة وسينما وتليفزيون وفيديو.. وغير ذلك..

وهى إجابات صحيحة بلاريب، وإن كانت فى الوقت نفسه لاتعفى صحافتنا وأجهزة إعلامنا من مسئولية انعزال غالبية الشعب عن الثقافة الحق.

وتتضخم هذه المسئولية حتى تكاد تتحول إلى جريمة حينما نفطن إلى أثر هذه العزلة الثقافية فى شيوع الكثير من الجرائم والرذائل والعادات السيئة فى مجتمعنا نتيجة للامبالاة وعدم الإحساس بالمسئولية أو الانتماء للوطن والأنانية، والتكالب على المكاسب المادية السريعة، مما لايمكن أن يتورط فيه إنسان **هذبته الثقافة وارتقت بإحساسه وسمت بمشاعره وعمقت من انتمائه لوطنه وللانسانية وقيمها الرفيعة.**

ودون الدخول فى تفصيلات لا يحتملها هذا الحيز، نلاحظ بشكل عام انكماش اهتمام صحافتنا اليومية والأسبوعية بالثقافة، بالمقارنة بصحافة ما قبل الثورة وما بعدها حتى الستينات، وغلبة التغطية الإخبارية المتعجلة على المواد الثقافية التى تنشرها، وهو ما ينطبق بصورة أوضح على أجهزة الاعلام، وبخاصة التليفزيون، أكثرها انتشاراً وأقواها أثراً، حيث نجد التمثيليات المسلسلة والأفلام المحلية والأجنبية تشغل النسبة الأكبر من ساعات الارسال، ومعظمها غث يسىء إلى الثقافة والذوق العام أكثر مما يفيدهما. والبرامج الثقافية القليلة غالبيتها سمج ممل أو تافه ضحل، والنزر اليسير هو المفيد والممتع. وهى أوضاع لابد من علاجها بسرعة إذا كنا نريد للثقافة أن تنتشر بين الجماهير العريضة وتقوم بدورها الايجابى فى حياتنا..

تبقى المجلات الشهرية والفصلية، بعضها شديد التخصص والتقعر فلايكاد يفيد منه أحد حتى المتخصصين، وبعضها الآخر معقول ومقبول، ولكنه لايصل إلا إلى عدد قليل من القراء، ومن ثم لايؤدى دوره الثقافى المنشود.

ولا أعتقد أن من واجبات وزارة الثقافة إصدار مجلات شديدة التخصص، لأن مهمتها الأساسية نشر الثقافة بين أكبر قاعدة من أبناء الشعب، أما هذا النوع من المجلات شديدة التخصص فهو أحد مسئوليات الجامعات والمعاهد العليا ومراكز البحوث.

ولايكفى أن تصدر وزارة الثقافة مجلات شهرية عامة قريبة من مستوى المثقف العادى، بل ينبغى أن تحرص على وصولها إلى أكبر عدد من القراء ليعم نفعها.

إننى حين أسترجع ذكريات الصبا وأحاول التوقف عند أهم العوامل التى كونت ثقافتى وأسهمت فى تحويل القراءة إلى عادة ثابتة لايمكن الاستغناء عنها، تبرز مكتبات المدارس التى تعلمت فيها، وكانت المجلات الثقافية الأسبوعية والشهرية تحتل فيها ركناً خاصاً، كنا نجد فيه «الهلال» و«المقتطف» و«مجلتى» و«الرسالة» و«الثقافة»، وغيرها مما لاتقوى مواردنا المحدودة على شرائه.

وعن طريقها أحببنا المكتبة، وانتقلنا من قراءة المجلات إلى الكتب التى حدثتنا عنها. وعلمت فيما بعد أن وزارة المعارف كانت تشترك فى نسخ من هذه المجلات مساو لعدد المدارس والمعاهد التابعة لها، وأن ذلك الاشتراك كان يمثل عاملا أساسياً من عوامل تمويل هذه المجلات واستمرارها، فكأنها كانت تحقق هدفين فى وقت واحد، تثقيف طلابها، وإعانة المجلات الثقافية العامة بأسلوب غير مباشر..

فهل من سبيل لأن تستعيد مكتبة المدرسة دورها فى تثقيف الأجيال الجديدة كما قامت بتثقيفنا، بالرغم من كل الظروف العسيرة التى تعانى منها مدارسنا والعملية التعليمية بشكل عام؟!

وإلى أن يتحقق ذلك تستطيع مكتبات قصور وبيوت الثقافة المنتشرة فى كل أرجاء الجمهورية القيام بقدر من هذا الواجب مع مزيد من الاهتمام بها ورعايتها وتزويدها بأهم الكتب والدوريات..

وهناك قرار قديم أصدره د. ثروت عكاشة حين كان وزيراً للثقافة، يقضى بتزويد مكتبات الثقافة الجماهيرية بكل ما تصدره الهيئة المصرية العامة للكتاب بنصف ثمنه، وما أظنه يطبق إلى اليوم.. فنرجو من د. أحمد هيكل أن يصدر قراراً مماثلا.. إذ ليس من المعقول أن تخلو مكتبات الثقافة الجماهيرية من كتب هيئة الكتاب ومجلاتها..

هذه بعض المقترحات التى نرجو أن نعمل على تنفيذها إذا كنا نريد حقاً أن نعود بالثقافة من عزلتها فوق أعلى رف فى المكتبة إلى مكانها الطبيعى بين الناس أصحاب الحق فيها ◆

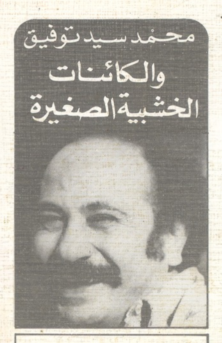


من كتاب (عجائب المخلوقات) للقزويني ..

الملك إسرافيل .. لوحة من العراق ١٣٧٠ ـ ١٣٨٠ م

مقياس الرسم (١٧٥ × ١٦١ ملم) مجموعة ٥٤ ـ ٥١ متحف فرير للفن . واشنطن

محمد سيد توفيق
والكائنات الخشبية الصغيرة



الفنان المصرى محمد سيد توفيق ، تخرج فى كلية الفنون التطبيقية عام ١٩٦٣ ـ قسم النحت ، وهو يستخدم فى أعماله النحتية الوحدات المخروطية ، مستوحياً التراث الإسلامى ، رافضاً فكرة تكرار الوحدة الثابتة ، محطماً للتماثل ، أنه يُعمل الأزميل فى قطعه الخشبية الصغيرة ، لتنطلق بخفة ورشاقة وحيوية ، كأنها راقصات الباليه ، هى قطع ملساء ناعمة ، مليئة بالانحناءات والأشكال البيضاوية ، يبدأ رحلته من الخطوط الوهمية ، بحثاً عن الظلال والأضواء بين الخط والكتلة .

يسيل الضوء على جسد القطعة الخشبية الصغيرة ناعماً ، رزيناً ، وفى تموج يمتزج بالرقة والعذوبة ، يرتطم بزاوية حادة ، أو بروز خلف تجويف أو نتوء ، فينعكس على المناطق المعتمة ، فتنشد أغنية نكاد نسمعها بعيوننا ونحن نتأمل النموذجين المنشورين ، إنها دعوة صريحة لتدريب الأعين على الإصغاء والسمع